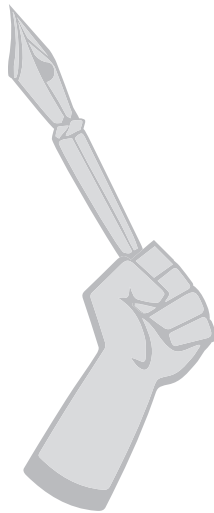


Poetas em tempos
de resistência

*Daniel de Oliveira Gomes
(org.)*



Conselho Editorial

Profa. Dra. Andrea Domingues	Profa. Dra. Ligia Vercelli
Prof. Dr. Antônio Carlos Giuliani	Prof. Dr. Luiz Fernando Gomes
Prof. Dr. Antonio Cesar Galhardi	Prof. Dr. Marco Morel
Profa. Dra. Benedita Cássia Sant'anna	Profa. Dra. Milena Fernandes Oliveira
Prof. Dr. Carlos Bauer	Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva
Profa. Dra. Cristianne Famer Rocha	Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins
Prof. Dr. Cristóvão Domingos de Almeida	Prof. Dr. Romualdo Dias
Prof. Dr. Eraldo Leme Batista	Profa. Dra. Rosemary Dore
Prof. Dr. Fábio Régio Bento	Prof. Dr. Sérgio Nunes de Jesus
Prof. Dr. Gustavo H. Cepolini Ferreira	Profa. Dra. Thelma Lessa
Prof. Dr. Humberto Pereira da Silva	Prof. Dr. Victor Hugo Veppo Burgardt
Prof. Dr. José Ricardo Caetano Costa	

©2021 Daniel de Oliveira Gomes

Direitos desta edição adquiridos pela Paco Editorial. Nenhuma parte desta obra pode ser apropriada e estocada em sistema de banco de dados ou processo similar, em qualquer forma ou meio, seja eletrônico, de fotocópia, gravação, etc., sem a permissão da editora e/ou autor.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

P745

Poetas em tempos de resistência: dissonâncias da periferia hoje / Daniel de Oliveira Gomes (Organizador) – Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2021.
136 p.; 14 X 21 cm (Literatura e Interfaces, V. 6)

ISBN 978-65-5840-013-4

1. Teoria literária. 2. Literatura. 3. Literatura comparada. 4. Poesia contemporânea. 5. Poesia latino-americana. 6. Poesia e mercado. 7. Música popular brasileira. 8. Sociologia poética. I. Gomes, Daniel de Oliveira (Organizador). II. Título.

Janaina Ramos - Bibliotecária- CRB-8/9166

CDD 808

Índice para catálogo sistemático

I. Teoria literária : Literatura

PACO EDITORIAL

Av. Carlos Salles Block, 658
Ed. Altos do Anhangabaú, 2º Andar, Sala 21
Anhangabaú - Jundiaí-SP - 13208-100
11 4521-6315 | 2449-0740
contato@editorialpaco.com.br

Foi feito Depósito Legal.

Sumário

Apresentação. Poesias que resistem	5
<i>Daniel de Oliveira Gomes</i>	
1. <i>Boa esperança</i> – (sobre)vivência negra: a interdiscursividade na música de Emicida	11
<i>Robson José Custódio</i>	
2. A ressubjetivação na <i>performance</i> vocal de “protesto” do poeta Carlos de Assumpção	37
<i>Pedro de Souza</i>	
<i>Luan Koroll</i>	
3. A midiatisação da literatura de cordel no ciberespaço	51
<i>Laiane Lima Freitas</i>	
<i>Tiago Barbosa Souza</i>	
4. Um eremita em Moçambique: Chagas Levene A hermit Mozambican: Chagas Levene	75
<i>Daniel de Oliveira Gomes</i>	
5. A pica das galáxias: dissonância, anormalidade e figurações do sujeito lírico na poesia brasileira contemporânea	103
<i>José Rosa dos Santos Júnior</i>	
6. Tonus rompendo muros	121
<i>Daniel de Oliveira Gomes</i>	
Sobre os autores	133



Apresentação

Poesias que resistem

A maior parte dos poetas aqui estudados são, de fato, sujeitos ativistas. Mesmo que alguns não se autoconsiderem ou não sejam considerados assim, eles não deixam de operar poesia em tempos de resistência. E por que tempos de resistência? Que tempos são estes? Que instâncias são estas? Como a poesia pode resistir nos tempos do presente? Que ativismo seria necessário? São questões as quais nos defrontaremos, nesta obra, mas, considerando *a priori* que um certo ativismo reside na própria arte da poesia em si própria. Não significa que os capítulos buscarão circular mais em torno dessas questões que dos poetas aos quais se debruçam as análises.

O presente livro apresenta uma breve reunião de capítulos que tematizam as dissonâncias do sujeito lírico na contemporaneidade de produção lusófona, tematizando ou acenando poetas em tempos de resistência. Estas dissonâncias se dão tanto a nível político quanto estético. São poetas-compositores que aludem às dissonâncias periféricas do presente.

Da literatura de Cordel de Dalinha Catunda e de Janduhi Dantas às letras do rapper Emicida. Nem todos os poetas que figuram aqui são ainda muito famosos – ou conhecidos entre o público brasileiro – seja por produzirem em português mas numa dada distância geográfica do país (como por exemplo Leonardo Tonus, autor brasileiro que habita em Paris, ou Chagas Levene, autor moçambica-

no que habita em Lisboa) seja pelo fato de realmente não serem tão manifestos.

Como exemplo destes não tão manifestos, temos seis poetas contemporâneos de dissonância/ressonância erótica – Marcelo Ricardo; Graça Nascimento; Glauco Mattoso; Amâncio; Victor Az e Livia Natalia – todos poetas periféricos publicados na *Revista Organismo*, números 2 e 3. Trata-se de produções experimentais de poesia brasileira cujas tensões dissonantes são tratadas pelo estudo de José Rosa dos Santos Junior (Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia e docente de Língua Portuguesa e Literaturas no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará). Estudo que, irreverentemente, se intitula “A pica das galáxias...”.

Se a questão é dissonância e poesia periférica, vale notar que seguindo uma ordem linear de leitura, começar-se-á pelo ensaio de Robson José Custódio (doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná), capítulo intitulado “*Boa esperança – (sobre)vivência negra: a interdiscursividade na música de Emicida*”. Neste capítulo, a reflexão sobre o periférico atravessa a temática da desigualdade racial na interdiscursividade do rapper brasileiro, em seu álbum *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa*, de 2015. Emicida (ou Leandro Roque de Oliveira) é um compositor e produtor paulista bastante conhecido no cenário hip hop, nacional e internacional. Independentemente da sua notoriedade, obviamente suas composições líricas perpassam a realidade contemporânea da periferia. Robson José Custódio inicia guiando-se pela esguelha da análise do discurso para depois concentrar-se numa costura com questões identitárias de raça.

O seguinte capítulo, de Luan Koroll e Pedro de Souza (Universidade Federal de Santa Catarina), trabalha o interessante tema da “voz como gesto” em um poeta de negritude recentemente impulsionado por Alberto Pucheu e que, apesar de toda sua história e relação com a poesia afro-brasileira, apenas agora ganha maior projeção midiática; trata-se do senhor Carlos de Assumpção, membro da Academia Francana de Letras. O capítulo trata, então, da enunciação do poeta no documentário dirigido por Pucheu, *Carlos de Assumpção: Protesto*, visando uma *análise interpretativa* aplicada ao modo como o poeta realiza a performance poética. É relevante ressaltar que este mesmo ensaio aparecerá também publicado em outra obra de minha organização, *Poéticas como Políticas do Gesto*, que deverá sair também pela Paco Editorial, muito brevemente.

É então que o leitor ingressará no capítulo “A midiatição da literatura de cordel no ciberespaço”, colaboração de Laiane Lima Freitas e Tiago Barbosa Souza. O capítulo já foi publicado pela *Revista Alpha*, em 2018. Trata-se de analisar as mutações dos suportes que a literatura de gênero Cordel incorporou ao longo do tempo, discutindo a sua relação com as novas mídias. O poeta, na contemporaneidade, procura dar a essa tradição uma nova linguagem adequada ao ciberespaço. Isso o coloca numa nova maneira de lidar periféricamente com o poético. Circula-se pelas condições de liames entre a tradição e a modernidade, posto que objetiva refletir sobre a midiatição do gênero literário Cordel em sua trajetória por novas mídias, como a internet. Temos, após o capítulo, duas breves entrevistas de poetas periféricos, uma de Dalinha Catunda e outra do poeta Janduhi Dantas.

Os próximos capítulos intitulam-se “Um eremita moçambicano: Chagas Levene” e “Tonus rompendo muros”. Ambos são de autoria deste organizador. O primeiro aborda a produção mais recente do poeta moçambicano contemporâneo, Chagas Levene. É um poeta periférico muito embora tenha participado da geração Oasis e apareça na importante Antologia de Michel Labain *Moçambique, encontro com escritores* (1998). Nele, trabalha-se referências estéticas da moçambicanidade contemporânea, bem como o modo como o poeta se define como um “eremita”. Dirá Chagas Levene: “Descalço imito eremitas antigos, mas o único mosteiro que conheço é este velho smartfone onde me acorrento e oro como um faquir em cima de lâminas”. Também ressalto que, em versão semelhante, este capítulo apareceu, antes, como um artigo na revista *Caletrosópio* (produzida pela pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto).

O segundo capítulo, “Tonus rompendo muros” alude à obra de Leonardo Tonus. Professor da Sorbonne, o autor brasileiro vive há muitos anos em Paris e trabalha questões de minorias e migrações. Muito embora Tonus diga “quero que minha voz migrante ecoe/ na espera do lugar algum”, podemos completar que o poeta busca um lugar o qual vem a ser o de um militante de imigrantes e, desde o centro que habita, uma não conformação passiva, visando a expansão da produção periférica contemporânea, bem como, realizando importantes eventos políticos na área de divulgação poética, como o projeto internacional “*Printemps Littéraire*” (fundado em 2014). Neste capítulo, busca-se estudar o horizonte comum entre literatura contemporânea e loucura, dentre outros temas, em sua obra inaugural como poeta: *Agora vai ser assim* (2018).

A posição poética, ou a lição, do poeta militante é sempre a da espontaneidade. Em todos os capítulos, aqui, notaremos que a espontaneidade atravessa os poetas estudados, ou melhor, os poetas escolhidos para estudo marcam-se todos por este dado da espontaneidade. Toda dissonância é sempre espontânea. As intervenções espontâneas eram aquelas que Blanchot propunha como a base para uma comunidade inconfessável.

Os poetas e compositores aqui aludidos são diagnosticadores do presente, são trovadores que se ligam a um imaginário que é o de vozes na zona de perigo. Ou eles estão em zona de perigo no gênero poético, ou o estão biograficamente. Podemos dizer que ou estão em zona de perigo nas suas produções, performances, ou nos capítulos que aqui os tematizam espelhando tais periculosidades, desafiando as balizas tradicionais, padrões temáticos sobre o que poderíamos nominar “literatura de resistência” ou ainda “literatura de periferia”. Não se trata, tão somente, de caçar autores de periferia ou anticanônicos, periclitantes, vozes marginais, para fazer uma obra onde tudo isso convergisse para uma preeminência bélica, ou um discurso hegemônico de resistência panfletária.

Acredito que o conjunto de reflexões que se tem aceso, nesta obra, acaba por trabalhar a poeticidade contemporânea de um modo muito heterogêneo e dissonante, igualmente, por sua seleção de capítulos (organização), o que confere, ao leitor, um pequeno inventário múltiplo e obviamente fragmentado. (Talvez “inventário” fosse uma palavra inadequada, e pudéssemos falar de uma reunião aberta, portanto, infinda, sobre a poesia periférica em tempos de resistência). Claro, não é, e nem poderia ser, o objetivo desta presente obra viabilizar um modo de fechá-lo

(como inventário), e sim, ao contrário, tão somente abri-lo, como o tem feito muitos outros livros que analisam a produção contemporânea no gênero poético.

A lírica contemporânea de algum modo trabalha a sobrevivência do próprio poético na dissonância, e suas novas aberturas, em um mundo abalizado por limites muito mais complexos, bem como novas ordens dos discursos. Tais perímetros, limites, perpassam assuntos aqui tematizados direta ou tangencialmente, por exemplo: os espaços de migração; a sobrevivência negra; o ciberespaço; a enunciação vocal das minorias; a expressão das periferias ou as várias maneiras de dissonâncias (políticas, líricas, corporais ou estilísticas).

Tendo em conta, ainda outra vez, o que afirmávamos a princípio: a poesia é sempre um artifício político, acrescento que a poesia sempre é, ou deveria ser, um exercício de fragmentação do poder, uma cilada criativa *versus* a ordem vigente, por tomar em si mesma um desafio da linguagem, um desafio como feição linguística que desestabiliza.

Aproveito, por fim, para agradecer a colaboração dos autores desta obra e, também, para desejar uma excelente leitura a todos.

Daniel de Oliveira Gomes
O Organizador.

PACO
EDITORIAL

1. *Boa esperança* – (sobre)vivência negra: a interdiscursividade na música de Emicida

Robson José Custódio

Introdução

A discussão dentro dos estudos da linguagem (literária, por que não?) e da Análise do Discurso (AD) nos coloca diante da capacidade de estabelecer relações entre o uso da linguagem e a exterioridade. Neste texto, em específico, o propósito é olhar para essa questão na música do rapper Emicida, *Boa esperança*, na qual se promove um discurso de resistência proveniente não somente do estilo musical, mas também pelo fato de o artista considerar várias questões de cunho social e de desigualdade racial presentes na sociedade brasileira. A escolha da música deste trabalho priorizou os discursos produzidos em torno da questão racial, olhando para diversas situações que nos dão margem a observar as relações externas e a criticidade não somente do cantor, mas de todo um contexto social. Carlos Ceia (2009), no *E-Dicionário de Termos Literários, da Universidade Nova de Lisboa*, define interdiscurso como

sendo o discurso concebido como um sistema de relações de sentido, o conceito de interdiscurso destaca-se no processo de subjectivação da linguagem: o sentido de um texto nunca pode estar declarado a priori pelo seu autor, mas é antes o resultado das relações complexas dos usos da linguagem com as formações discursivas. A distinção mais imediata

dos dois conceitos propostos por Pêcheux leva-nos a definir o interdiscurso como o “discurso de um sujeito. (*online*)

De antemão, propor olhar para a AD é olhar a língua em uma questão discursiva, visando sua exterioridade com a ideologia e o contexto histórico-social. Orlandi (2013) afirma que a linguagem é uma primordial mediadora entre o sujeito e o meio em que vive, sendo assim, a AD visualiza o discurso como um método de interação. Para Pêcheux (1997), no que tange a discussão de língua como sistema (o que ele faz olhando para os conceitos de Saussure), ela (a língua) “torna-se um objeto do qual uma ciência pode descrever o funcionamento” (p. 62). Entretanto, a língua e o uso aplicado no discurso possuem uma carga ideológica não tendo materialidade sem o sujeito, que é interpelado pela construção de sentido por meio da ideologia. É importante que a língua caminhe para o discurso, o que não conseguimos estabelecer sem situar contato com a ideologia.

Diferentemente da análise de conteúdo, a Análise de Discurso considera que a linguagem não é transparente. Desse modo ela não procura atravessar o texto para encontrar um sentido do outro lado. A questão que ela coloca é: como este texto significa? Há aí um deslocamento pelos formalistas russos, onde a questão a ser respondida não é “o quê”, mas o “como”. Para responder, ela não trabalha com os textos apenas como ilustração ou como documento de algo que já está sabido em outro lugar e que o texto exemplifica. Ela produz um conhecimento a partir do próprio texto, porque o vê como tendo uma materialidade simbólica própria e significativa, como

tendo uma espessura semântica: ela o concebe em sua discursividade. (Orlandi, 2013, p. 17)

Ou seja, o olhar da AD é para aquele sentido e reflexão gerados a partir do objeto. O compromisso é, sobretudo, com a construção histórico-crítica dos aspectos sociais em que os diversos sujeitos se inserem. É bom, assim, ressaltar que este texto tem como base a música do rapper Emicida, que provoca o ouvinte a refletir sobre a inserção social em que a população negra se encontra e as lutas históricas enfrentadas. Orlandi (2013, p. 49) resalta que todo o trabalho ideológico é uma construção também da memória e do esquecimento, já que há uma passagem ao anonimato

que o dizer produz seu efeito de literalidade, a impressão do sentido-lá: é justamente quando esquecemos quem disse “colonização”, quando, onde e porquê, que o sentido de colonização produz seus efeitos.

O papel que o sujeito exerce (ocupa) sobre e dentro da canção é de uma vivência construída na memória do músico, naquilo que ele, de fato, acompanhou e esteve presente.

Leandro Roque de Oliveira, ou melhor, Emicida, sempre sofreu com o racismo. Em entrevista à BBC Brasil, o rapper contou que seu cabelo crespo sempre foi alvo de chacota. Suas músicas, na grande maioria, discutem questões sociais e raciais advindas desde a infância, sobretudo o racismo.

Em geral, as pessoas não conseguem entender o que é. A pior coisa do mundo é alguém ter medo de você, e você não representa ameaça nenhuma para essa

pessoa. Você chegar para perguntar que horas são, e a pessoa esconder a bolsa. (Emicida, 2015a, *online*)

O rapper nasceu na zona norte de São Paulo, em um bairro pobre. De acordo com ele, sempre passou por situações que colocavam a vida em risco por causa da comunidade, era abordado e agredido pela polícia, sem apresentar motivos aparentes, por exemplo.

Acho que quando você nasce num bairro violento, a pior coisa que aquele ambiente faz para você é destruir a sua humanidade. [...] De repente você desce a escada e tem uma poça de sangue no corredor e você fica, tipo, mano... [...] Esse negócio de sair para ir para escola e ter um corpo morto e você pular aquele corpo e seguir como um dia comum era normal. Se você vir isso nos Jardins (bairro nobre de São Paulo), a pessoa tem que fazer terapia. Com nós, é normal [...] Você parte do princípio de que a sua vida não vale nada. Sua vida não vale nada para você, e muito menos para polícia. Eu cresci numa pá de abordagem violenta. Tudo isso era muito normal, você ser abordado pela polícia, ser desrespeitado, agredido, era tão normal que a gente falava disso e a gente ria depois. Para você ver o quão doentia era – era não, é – a nossa realidade. Porque hoje é a mesma coisa, é pior até porque hoje é mais normal, e você não pode nem reclamar disso. Porque no Brasil, quando você vai apontar um problema, você é tachado de vitimista. “Ai, está se fazendo de vítima.” Eu não estou me fazendo de vítima, eu fui vítima de agressão policial. Tem o lema do país de que “bandido bom é bandido morto”, mas isso aí só serve para pobre. Por isso, eu bato na tecla do racis-

mo. Não tem como você não olhar para todo esse problema e não ver que tem um recorte étnico por trás disso. Não dá para você olhar para a maneira como a escravidão foi abolida no Brasil e acreditar que a partir dali a gente vai estar criando um país pacífico. Criou-se uma ideia de cordialidade, que na verdade não é cordial p* nenhuma. Porque você tem um país que mata 55 mil pessoas num ano... Tem país que está em guerra que mata menos. [...] Essa violência tem base no racismo, no machismo, na homofobia, na própria diferença econômica das pessoas. (Emicida, 2015a, *online*)

A mãe de Emicida complementa o discurso histórico-social do racismo no Brasil, relatando sua infância que inspirou uma tentativa de uma nova educação aos filhos, não necessariamente a da escola, como ela mesma diz, mas aquela em que é preciso sobreviver diante dos problemas da rua.

Eu nasci na periferia de São Paulo, no Jardim Fontales, e um dos maiores traumas da minha vida foi a escola, onde me ensinaram que, por ser negra, eu era pior que os outros. [...] Era uma escola de caridade de freiras e já no primeiro dia elas começaram a nos separar por cor. Assim eu descobri que eu era negra. De um lado ficaram as crianças de cabelo ruim e do outro, as de cabelo bom. Mas, espera aí, era meu cabelo, não sabia que ele era ruim! Para completar, as negras apanhavam muito. Mesmo. As freiras nos davam banho de violeta genciana dizendo que era para nos limpar, pois éramos sujas. Hoje sei que era para esconder as marcas das surras. (Jacira, 2014, *online*)¹

1. Entrevista feita por Nina Lemos, à Revista *TPM*, em abril de 2014, para

Destarte, este capítulo preocupa-se em observar essas relações de interdiscurso e exterioridade no viés da Análise do Discurso de corrente francesa, em questões, por agora, baseadas em ideias introdutórias. Com isso, os relatos citados anteriores se fazem importantes por transmitirem marcas preenchidas nas músicas em análise neste texto, guiadas pelas reflexões, especialmente, de Orlandi (2013), Pêcheux (1997) e Hall (2006).

Identidade e raça

Na obra de Hall (2006, p. 80) é afirmado que os indivíduos estão sempre localizados a partir de uma identificação de ideias físicas ou psicológicas. Os sujeitos buscam essa identificação, também, na exterioridade.

As identidades nacionais representam vínculos a lugares, eventos, símbolos, histórias particulares. Elas representam o que algumas vezes é chamado de uma forma particularista de vínculo ou pertencimento.

Nessa mesma obra, Hall distingue identidade em três concepções: o sujeito do iluminismo, sociológico e pós-moderno (2006). Para ele, o primeiro é

uma concepção muito “individualista” do sujeito e de sua identidade, [já o segundo] é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. [Por último, o pós-moderno, que é visto como um] sujeito [que] assume identi-

a edição especial contra o racismo intitulada “Ser negra no Brasil é (muito) f*da”. Disponível em: <https://bit.ly/32qOO5O>. Acesso em: 20 jul. 2019.

dades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. (2006, p. 13)

Para esta discussão, é importante abranger aspectos do sujeito sociológico e pós-moderno, já que em nós e para nós existem várias ideologias que se locomovem de acordo com as transições realizadas no espaço social. Há como se entender o indivíduo e suas relações com o mundo, como isso se constrói de acordo com os envolvimento do sujeito e as suas perspectivas. Essa movimentação faz com que o indivíduo se relacione com o outro, buscando aspectos que lhe agrade. Ele depende de elementos que o envolvam e que fazem parte de outro núcleo. Informações de outra identidade que consiga fornecer condições para sua própria existência.

Logo, quando falamos de identidade e de diferença estamos tratando de assuntos que estão, de alguma forma, interligados, temas esses que subseguem nas discussões voltadas para essa construção no indivíduo. “Tanto uma como a outra estão presentes na constituição do sujeito, sendo que a compreensão de identidade só pode ser alcançada se existir a diferença” (Barros; Santos, 2014, p. 188). Até porque encontrar a igualdade não o faz um indivíduo variante na sociedade, que capta e é capaz de registrar semelhanças em seu cotidiano.

A forma como o sujeito se vê está condicionada [de fato] ao modo como o Outro o vê. Nesse ponto, o “eu” e o “Outro” constituem o sujeito assim como a identidade e a diferença. (Barros; Santos, 2014, p. 189)

Ryan e Dixson (2015) sugerem, a partir da Teoria Racial Crítica (TRC) e outros teóricos, que o conhecimento de identidades negras, por exemplo, deva ser analisado conforme os olhares aos seus próprios princípios voltados à raça. Dessa forma, muitas variações de propriedades individuais dos sujeitos podem fazer com que uma construção de consciência perante a desigualdade racial e social seja atribuída. De acordo com Delgado; Stefancic (2012) a TRC se preocupa com aspectos que envolvam raça e racismo. Assim, o direcionamento é em estudar as relações desenvolvidas em torno destes pontos e o poder. Também, um olhar às construções sociais, que questiona os princípios da ordem liberal.

The movement considers many of the same issues that conventional civil rights and ethnic studies discourses take up, but places them in a broader perspective that includes economics, history, context, group and self-interest, and even feelings and the unconscious. (p. 3)

Pensar, portanto, nessa teoria, ajuda-nos a rever as relações problemáticas que ocorrem em um processo de relações sociais. Ferreira (2014) complementa, afirmando que o contexto da TRC nos ajuda a ponderar difíceis aspectos que envolvam raça e racismo. Ela argumenta que essa teoria possui uma excelente utilidade nas reflexões dos discursos opressivos, a partir de troca de histórias sobre situações individuais. “A abordagem dessa teoria traz princípios importantes para a análise de questões que envolvem raça e racismo, principalmente na interação [...] mediante a utilização do elemento de contar histórias, con-

tranarrativas e contar histórias não hegemônicas (Storytelling, counterstorytelling, counternarratives) (Ferreira, 2014, p. 257). E por que não de músicas, neste caso agora, do rap de Emicida.? Além disso,

refletir sobre raça e racismo nos possibilita ver o nosso próprio entendimento de como raça e racismo são tratados no nosso dia a dia, e o quanto raça e racismo têm impacto em nossas identidades sociais e em nossas vidas, seja no trabalho, seja no ambiente escolar, universitário, seja em nossas famílias, seja nas nossas relações sociais. (...) Também, colaborar para que tenhamos uma sociedade mais justa, com igualdade e com equidade. (Ferreira, 2015, p. 138)

Dessa forma, é importante que haja essa construção analítica para refletir o preconceito racial a partir do contexto de identidade, de identificação com as narrativas sociais das canções, evitando assim que o negro continue descendente de escravo, por exemplo, ou que esteja no centro de situações de constrangimento, chacotas, comparações e rejeições (Algarve, 2004). O combate ao racismo – e qualquer tipo de preconceito – se dá por meio de debates sociais e também culturais, de construções que visem o pertencimento, ou seja, desenvolver a identidade em cada um, em um processo de identificação com a própria cor, respeitando-se um ao outro pelas suas diferenças. O campo da identidade sociológica e pós-moderna, como apresentado por Hall (2006), mostra-nos que sua composição se dá justamente pela convivência, quando seus indivíduos permanecem em constante relação.

(Sobre)vivência negra

O disco em análise neste texto *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa*

possui 14 faixas, todas, de certa forma, discutem a presença negra e suas contra-problemáticas na sociedade. Algumas das faixas do disco foram gravadas em Cabo Verde e Angola, na verdade, o álbum possui o intuito de registrar, também, um histórico da viagem feita às regiões africanas. O título, de acordo com o cantor, sintetiza um encontro com as raízes, além de uma transformação de vida.

Durante a viagem, esses pontos do título foram imagens muito fortes na minha mente: crianças sorrindo, quadris dançando, pesadelos em volta deles, tentando roubar a alegria que lhes restou, e no meio de tudo isso cada um cumpria suas obrigações, fazia sua lição de casa. (Emicida, 2015b, *online*)

“Crianças” seria, assim, um direcionamento às brincadeiras e inocência dos meninos e meninas, que serão a origem para novas gerações plenas de identidades e reconhecimento. Emicida se coloca como uma criança, tentando descobrir o mundo pelo olhar infantil, com criatividade e esperança a um novo mundo. “Quadris” busca referenciar o valor da musicalidade, da beleza, da pureza e força. As músicas que envolvem essa ideia reafirmam o compromisso que o rapper toma diante das desigualdades de gênero e raça. Já “Pesadelos”, carrega a dor da história e das desigualdades presentes na sociedade, do racismo velado, do racismo escancarado, dos conflitos religiosos (sobretudo aos voltados às religiões de matrizes africanas), da falta de identidade, é como se toda essa realidade fosse um pesa-

delo em que precisamos estar, sobreviver. Por último, em “Lições de casa”, Emicida se coloca como um aprendiz, que se reconstrói; a viagem que ele fez ao continente africano se tornou um grande referente para entender as origens, reconfigurando as identidades.

Ora, direcionando a análise para a música *Boa esperança* – foco deste trabalho –, pelo olhar de Orlandi (2013), resgata-se um valor de memória primordial na formulação do discurso, pois há uma determinação na relação com o interdiscurso,

o saber discursivo que foi-se constituindo ao longo da história e foi produzindo dizeres, a memória que tornou possível esse dizer para esses sujeitos num determinado momento e que representa o eixo de sua constituição (interdiscurso). (p. 33)

É importante salientar que a música tem o propósito de colocar em discussão as questões ligadas ao racismo existentes na sociedade contemporânea, consequentes de um fator histórico não desprendido dessa realidade. A letra é pesada, com termos fortes e instigantes - como quando ele enfatiza as mortes sofridas pelas mãos policiais. Portanto, acredita-se que essa canção é para que todos consigam refletir em que mundo estamos vivendo e de que forma queremos ainda viver. O nome da canção originou-se de um livro do José Eduardo Agualusa, *A Rainha Ginga*, e se refere ao nome de um navio negreiro que veio ao Brasil.

Os navios negreiros que chegavam aqui tinham todos nomes bonitos, de coisas boas. Isso de uma coisa que era sinônimo de horror ter um nome bonito, até

poético, ficou na minha cabeça. Muito da literatura africana me inspirou. (Emicida, 2015b, *online*)

O início da música, assim, constrói um diálogo com o interlocutor, instigado a refletir sobre a situação a ser apresentada, afirmando que não há um olhar para esse contexto, as pessoas que não fazem parte deste mundo não se importarão com tudo que se vive neste grupo.

Por mais que você corra, irmão
Pra sua guerra vão nem se lixar
Esse é o xis da questão
Já viu eles chorar pela cor do orixá?
E os camburão o que são?
Negreiros a retraficar
Favela ainda é senzala, Jão!
Bomba relógio prestes a estourar. (Emicida, 2015c)

Percebe-se uma comparação clara nesse trecho de um país escravocrata e um que sofre com a repressão policial. Os navios foram trocados pelos camburões, assim como as senzalas pelas favelas. Orlandi (2013) afirma que o interdiscurso

disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada. Ele é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas façam sentido anteriormente. (p. 31)

Sendo assim, os termos, as palavras em si e expressões atribuídas mudam de sentido de acordo com os posicionamentos do sujeito, há, nessa perspectiva de Emicida uma

direta referência às formações ideológicas e discursivas nas quais o cantor se inscreve (Pêcheux, 1997). O trecho, ainda, destaca os discursos doutrinadores e que inferiorizam a cultura negra, direcionando para *o xis da questão*, uma sociedade igualitária, equitativa que dificilmente poderá se realizar. O clipe da música reforça ainda mais o discurso de submissão existente no pensamento histórico do sujeito, no entanto, os funcionários - negros - constroem uma rebelião em analogia à não aceitação mais desse papel predisposto pelas raízes da escravidão, invertendo a *Casa grande e Senzala*, de Gilberto Freyre. Ou seja, após tantos anos de sofrimentos e não reparações, dores, humilhações e ódio, as mortes de militantes negros, a música solta um grito de liberdade.

O tempero do mar foi lágrima de preto
Papo reto como esqueletos de outro dialeto
Só desafeto, vida de inseto, imundo
Indenização? Fama de vagabundo. (Emicida, 2015c)

O discurso histórico é presente, como já dito, em todos os momentos da música - e não somente nesta, mas em tantas outras de composição do rapper, já que essas discussões são marcas de quem ele é enquanto sujeito na sociedade. As transições nos navios negreiros, por muito tempo sendo fato no Brasil, então, como ressaltado no trecho, o que se tem como reparação dessa situação humilhante para com o povo negro é apenas mais humilhação, a “fama de vagabundo”, é de se reverberar que a fama é um enunciado atual que corrompe o comportamento da comunidade negra, atribuindo-lhe uma posição inferior, de que não faz nada, não exerce atividades profissionais voluntárias ou se coloca em tom proativo. A crítica social do compositor se dá,

portanto, nessa memória constante. Também, é importante destacar o quanto Emicida demonstra preocupação em apresentar uma resistência a essa construção ideológica:

Nóiz quer ser dono do circo
Cansamos da vida de palhaço
É tipo Moisés e os Hebreus, pés no breu
Onde o inimigo é quem decide quando ofendeu
(Cê é loco meu!)
No veneno igual água e sódio (vai, vai, vai)
Vai vendo sem custódio
Aguarde cenas no próximo episódio
Cês diz que nosso pau é grande
Espera até ver nosso ódio. (Emicida, 2015c)

As relações com Moisés e os Hebreus enfatiza ainda mais essa maneira de tentar ser melhor do que aparenta ser². O circo, ou seja, lugar de riso e alegria deve estar agora nas mãos da população que sofre, pois, toda a situação vivida pelo povo negro é um dilema necessário de resolução, mas que nem todos conseguem perceber a importância da temática, sobretudo nas questões político-sociais. O estereótipo do órgão masculino negro ser algo de relevância social e destaque é minimizado pela intensidade do ódio encontrado nos oprimidos, assim, coloca-se o valor na humanidade do ser e não em considerações físicas.

Há mais de 25 anos, o Brasil viu nascer a lei que determina pena de reclusão para quem praticar atos de discriminação ou preconceito de raça, cor, etnia,

2. De acordo com o Antigo Testamento, para a tradição judaico-cristã, Moisés foi o líder de Israel, instrumento divino para a libertação dos Hebreus que viviam em escravidão no Egito, o responsável por passar o povo através do Mar Vermelho, aberto por Deus (Bíblia, A.T. Êxodo).

religião ou procedência nacional. Pouco mais de 100 anos depois da abolição oficial da escravidão, em 1888, a Constituição Federal determinou que o crime de racismo é inafiançável e imprescritível. Porém, passado tanto tempo, é notório que a lei não foi o suficiente para fazer com que a população negra deixasse de ser vítima de violência racial (RBA, 2015)³.

Pêcheux (1997), a fim de se aproximar das discussões sociais dentro da música, coloca-nos a teoria de que um sujeito está apto a reproduzir discursos já antes desenvolvidos, não necessariamente criando novos discursos. Emicida, portanto, (re)produz uma marca social antes já configurada e vivida por ele. Na música, em contexto cultural, mas verossimilhante, é dado ênfase também a outras problemáticas sociais enfrentadas pela população negra, assim, a questão identitária, pelo olhar social, acaba sendo uma situação secundária, em que não se constrói uma valorização à cor e à raça. Assim, complementa-se esse raciocínio a partir do interdiscurso como conjunto de formulações feitas e já ditas e que determinam o que dizemos e para analisarmos um discurso é necessário levar em conta os esquecimentos e os sentidos implícitos originados no que está sendo dito (Orlandi, 2013).

Depressão no convés

Há quanto tempo nóiz se fode e tem que rir depois
Pique Jack-ass, mistério tipo lago Ness
Sério és, tema da faculdade em que não pode por
os pés [...]

Aê, nessa equação, chata, polícia mata – Plow!
Médico salva? Não!

3. Disponível em: <https://bit.ly/2EAhiC2>. Acesso em: 04 ago. 2019.

Por quê? Cor de ladrão
Desacato, invenção, maldosa intenção

Cabulosa inversão, jornal distorção
Meu sangue na mão dos radical cristão
Transcendental questão, não choca opinião
Silêncio e cara no chão, conhece?
Perseguição se esquece? Tanta agressão enlouquece
Vence o Datena com luto e audiência
Cura, baixa escolaridade com auto de resistência
Pois na era Cyber, cêis vai ler
Os livro que roubou nosso passado igual alzheimer,
e vai ver .
(Emicida, 2015c)

Nesta estrofe temos situações da exterioridade que são importantes se ressaltar. De acordo com o Atlas da Violência de 2019⁴, 75,5% das vítimas de homicídio no Brasil em 2017 eram negras. A taxa de homicídios de pessoas negras subiu, como verificado, para 43,1% e para cada indivíduo não negro vítima de homicídio, houve 2,7 negros mortos. De acordo com a diretora executiva do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, Samira Bueno, “é uma realidade que a gente já conhece. É um dado estarrecedor, que mostra como somos uma nação que convive com o racismo e que não consegue tirar da vulnerabilidade metade da sua população, que é negra”⁵. O que Emicida, portanto, nos traz na música

4. O atlas da violência considera os números entre 2007 e 2017. Ele foi elaborado e divulgado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), junto ao Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Dados disponíveis em: <https://bit.ly/32xw4BK>. Acesso em: 05 ago. 2019.

5. Entrevista cedida à Simone Freire, do site *Alma Preta*, em junho de 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3b2kXEu>. Acesso em 05 ago. 2019.

se confirma ao analisarmos o contexto social em que ela promove o discurso dos sujeitos. Ademais, ele afirma que isso “não choca a opinião”, pois não há uma preocupação por parte da sociedade como um todo em olhar para essa realidade, sobretudo quando se volta à população negra. A ideia de identidade, como afirma Hall (2006) se constitui quando se cria vínculo, pertencimento, entretanto a crítica nos mostra outra, o contrário.

A questão do ensino no país também é outra questão importante e discutida pelo rapper na música. Em entrevista, o cantor relatou que largou a escola na 3ª série por questões de preconceito contra ele na instituição de ensino. A partir de então, passou a ler muitos quadrinhos, que fizeram com que ele tivesse uma esperança no lugar onde vivia com a mãe. Ao ele afirmar “faculdade em que não pode pôr os pés” implicitamente há várias questões sociais envolvidas, levando em consideração os aspectos de oportunidades. A política de cotas (Lei n. 12.711/2012), por exemplo, tenta reparar a questão histórica-social, no entanto, a construção racista da sociedade ainda não permite que, de fato, essa reparação ocorra.

Por fim, exterioriza-se um ponto dessa citação a partir de manchetes do noticiário

recente: “polícia mata – Plow! / Médico salva? Não! / Por quê? Cor de ladrão”.

**Policial mata segurança negro que deteve
atirador branco em bar nos EUA**

Figura 1. *Jornal Extra*, 13 nov. 2018

Disponível em: <https://glo.bo/32AOLEq>.

Jovem negro é estrangulado até a morte em mercado no Rio

Figura 2. *Esquerda Diário*, 15 fev. 2019

Disponível em: <https://bit.ly/3lmBesN>.

80 tiros contra família acendem o debate sobre racismo e responsabilidade do Exército

Figura 3. *El País Brasil*, 14 abr. 2019

Disponível em: <https://bit.ly/3jd7PiW>.

Adolescente negro que fotografava pássaros é confundido com ladrão

Figura 4. *Correio Braziliense*, 11 out. 2019

Disponível em: <https://bit.ly/34DFi1T>.

Ser jovem, negro e sobreviver ao gatilho fácil da polícia do Rio de Janeiro

Quatro jovens contam a rotina em uma favela carioca, onde a violência policial mata um em cada quatro e alarma até a ONU. "Conhecemos mais gente que morreu pela violência do que quem entrou na universidade", diz Arthur, de 22 anos

Figura 5. *El País Brasil*, 06 nov. 2019

Disponível em: <https://bit.ly/3b6ih9c>.

Nas maternidades, a dor também tem cor

Figura 6. *A Pública*, 02 mar. 2020

Disponível em: <https://bit.ly/3lriZTd>.

Caso George Floyd: morte de homem negro filmado com policial branco com joelho em seu pescoço causa indignação nos EUA

Figura 7. *BBC Brasil*, 27 mai. 2020

Disponível em: <https://bbc.in/34FhESw>.

Morto pela polícia, o menino negro João não é exceção no Brasil, é regra

Figura 8. *Claudia*, 2 jun. 2020

Disponível em: <https://bit.ly/3b12hVG>.

Violência policial contra população negra está 'naturalizada' no Brasil

Figura 9. *Uol*, 20 jul. 2020

Disponível em: <https://bit.ly/2EKQq1V>.

A polícia, nos últimos tempos, vem registrando um grande número de casos de assassinatos que envolvam questões críticas contra a pessoa negra. A justificativa é a mesma, de que havia algum pretexto para que o crime acontecesse, não relacionando à identidade do indivíduo. A culpa recai, portanto, sobre a vítima e não há quem o salve. No país sabemos que quem morre, atualmente pela mão policial, são, sobretudo jovens, pobres homens e negros⁶.

Considerações finais

Entender as relações de raça, identidade e racismo a partir dos caminhos da Análise do Discurso nos leva a refletir sobre nossa contribuição social e sobre nosso crescimento humano e analítico. Perpassando a exterioridade e o interdiscurso, o rap nos transmite - de forma bem estruturada - todo um simulacro digno de observação e detalhamento. O racismo é um problema urgente e presente no país, que deve ser discutido e revertido.

6. Isso, de acordo com as informações do Atlas da Violência, já referenciado, em nota, nas páginas anteriores.

Você tem um país que não se assume racista, mas você vai na faculdade de medicina e não tem um preto. E aí as pessoas vão para uma roda de samba no fim de semana numa favela onde tem vários pretos e eles se orgulham da diversidade desse país. Mas elas não cobram essa mesma diversidade durante a semana na universidade de medicina, no escritório, nos cargos mais altos do emprego deles. Todo mundo está acostumado na realidade brasileira a ver os pretos numa prisão perpétua atrás de uma vassoura. Isso começa a mudar – há muito tempo, claro, tem muita gente lutando para que isso mude antes de mim, mas infelizmente não é mais comum do que a gente gostaria que fosse. (Emicida, 2015a, *online*)

Este texto teve como propósito discutir ideias acerca da interdiscursividade dentro da música *Boa esperança*, do rapper paulista Emicida. Para isso, olhamos para os conceitos da AD francesa, para que o gesto de análise funcionasse no olhar da teoria. O interdiscurso é uma relação importante para construir a sua própria formação discursiva, dessa forma o discurso consegue se concretizar, de fato. Pêcheux (1997) destaca que esse campo estabelece importante relação com o Outro, aquele constitutivo de sujeito, interpelando-o de maneira inconsciente.

Ademais, a questão norteadora na discussão englobou um cenário histórico-social que originou da experiência do sujeito, visando, pelo viés de Orlandi (2013), uma memória presente, já que as construções sociais do rapper são constatadas não somente na música em análise, mas em todas do álbum *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa*. É, por fim, uma excelente forma para se trabalhar a identidade e valorizar questões que, em alguns momentos, acabam sendo percebidas como obsoletas.

Referências bibliográficas

ALGARVE, Valéria Aparecida. **Cultura Negra na sala de aula: pode um cantinho de africanidades elevar a autoestima de crianças negras e melhorar o relacionamento entre crianças negras e brancas?** 2004. 154f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

BARROS, Jaqueline; SANTOS, Marcelo. Investigando identidades sociais de gênero no livro didático de espanhol por meio da análise crítica do discurso. *In*: FERREIRA, Aparecida de Jesus (org.). **As Políticas do Livro Didático e Identidades Sociais de Raça, Gênero, Sexualidade e Classe em Livros Didáticos**. Campinas: Pontes Editores, 2014, p. 185-204.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Lisboa. 29 dez. 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3lzmFSW>. Acesso em: 03 ago. 2019.

DELGADO, Richard; STEFANCIC, Jean. **Critical Race Theory: An Introduction**. New York: NYU Press, 2012.

EMICIDA. “A pior coisa é você perguntar as horas e a pessoa esconder a bolsa”, diz Emicida sobre racismo no Brasil. **BBC News Brasil**. Londres. set. 2015a. Entrevista concedida a Júlia Mendonça. Disponível em: <https://bbc.in/2YIRomK> Acesso em: 05 jul. 2019.

EMICIDA. **Boa esperança**. 2015c. Disponível em: <https://bit.ly/2EJspZq>. Acesso em: 20 jul. 2019.

EMICIDA. CD Emicida - Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa. **Laboratório Fantasma**. São Paulo. 2015b. Disponível em: <https://bit.ly/32AfAc9>. Acesso em 03 jul. 2019.

FERREIRA, Aparecida de Jesus. Narrativas autobiográficas de professoras/es de línguas na universidade: letramento racial crítico e teoria racial crítica. *In*: FERREIRA, Aparecida de Jesus (org.). **Narrativas Autobiográficas de Identidades Sociais de Raça, Gênero, Sexualidade e Classe em Estudos da Linguagem**. Campinas: Pontes Editores, 2015. p. 127-159.

FERREIRA, Aparecida de Jesus. Teoria Racial Crítica e Letramento Racial Crítico: Narrativas e Contranarrativas de Identidade Racial de Professores de Línguas. **Revista Da ABPN**, v. 6, n. 14, p. 236-263, 2014.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 11. ed. Campinas: Pontes Editores, 2013.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 3.ed. Campinas: Editora Unicamp, 1997.

RYAN, Caitlin. L.; DIXSON, Adrienne D. Repensar a pedagogia para (re)centralizar raça: algumas reflexões. *In*: FERREIRA, Aparecida de Jesus (org.). **Narrativas Autobiográficas de Identidades Sociais de Raça, Gênero, Sexualidade e Classe em Estudos da Linguagem**. Campinas: Pontes Editores, 2015. p. 105-126.

PACO
EDITORIAL

Anexos

Anexo A. Capa do disco *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa* (2015)



Disponível em: <https://bit.ly/32AfAc9>. Acesso em: 05 ago. 2019.

EDITORIAL

Anexo B. *Música Boa esperança*

Por mais que você corra, irmão
Pra sua guerra vão nem se lixar
Esse é o xis da questão
Já viu eles chorar pela cor do orixá?
E os camburão o que são?
Negreiros a retraficar
Favela ainda é senzala, Jão!
Bomba relógio prestes a estourar

O tempero do mar foi lágrima de preto
Papo reto como esqueletos de outro dialeto
Só desafeto, vida de inseto, imundo
Indenização? Fama de vagabundo
Nação sem teto, Angola, Keto, Congo, Soweto
A cor de Eto'ó, maioria nos gueto
Monstro sequestro, capta-tês, rapta
Violência se adapta, um dia ela volta pu cêis
Tipo campos de concentração, prantos em vão
Quis vida digna, estigma, indignação
O trabalho liberta (ou não)
Com essa frase quase que os nazi, varre os judeu –
extinção

Depressão no convés
Há quanto tempo nóiz se fode e tem que rir depois
Pique Jack-ass, mistério tipo lago Ness
Sério és, tema da faculdade em que não pode por
os pés
Vocês sabem, eu sei
Que até Bin Laden é made in USA
Tempo doido onde a KKK, veste Obey (é quente memo)
Pode olhar num falei?

Aê, nessa equação, chata, polícia mata – Plow!
Médico salva? Não!
Por quê? Cor de ladrão
Desacato, invenção, maldosa intenção
Cabulosa inversão, jornal distorção
Meu sangue na mão dos radical cristão
Transcendental questão, não choca opinião
Silêncio e cara no chão, conhece?
Perseguição se esquece? Tanta agressão enlouquece
Vence o Datena com luto e audiência
Cura, baixa escolaridade com auto de resistência
Pois na era Cyber, cêis vai ler
Os livro que roubou nosso passado igual alzheim-
mer, e vai ver
Que eu faço igual burkina faso
Nóiz quer ser dono do circo
Cansamos da vida de palhaço
É tipo Moisés e os Hebreus, pés no breu
Onde o inimigo é quem decide quando ofendeu
(Cê é loco meu!)
No veneno igual água e sódio (vai, vai, vai)
Vai vendo sem custódio
Aguarde cenas no próximo episódio
Cês diz que nosso pau é grande
Espera até ver nosso ódio

Por mais que você corra, irmão
Pra sua guerra vão nem se lixar
Esse é o xis da questão
Já viu eles chorar pela cor do orixá?
E os camburão o que são?
Negreiros a retraficar
Favela ainda é senzala, Jão
Bomba relógio prestes a estourar



2. A ressubjetivação na *performance* vocal de “protesto” do poeta Carlos de Assumpção

Pedro de Souza

Luan Koroll

Introdução

Neste capítulo, pretendemos desenvolver elementos para abordar a *voz como gesto*, a que brota do liame entre o corpo e o sentido e inscreve-se em enunciados ancorados no *eu-aqui-agora* de uma língua compartilhada. A *voz como gesto* produz efeitos de sentido pelo/como *discurso*, como reconhece Giorgio Agamben (2008; 1995) fundamentado em pressupostos de Émile Benveniste ([1939] 2005; [1970] 2006). Quando essa *voz*, que pode ser plural, torna-se audível no *concerto de vozes políticas*, de acordo com **Guillaume Le Blanc** (2017), emerge o *testemunho* do sujeito da enunciação como o *Outro*, que se propaga e re(existe) no efeito acerca do que se diz sobre o discurso testemunhado.

É sobre a chave do *testemunho* materializado na *voz* do poeta enquanto declama sua poesia que propomos, neste artigo, uma *análise interpretativa* aplicada ao modo como se realiza a *performance* poética no filme *Carlos de Assumpção: Protesto*¹, dirigido por Alberto Pucheu (2019). Mais especificamente, interessa-nos atentar sobre o efeito de subjetividade que é produzido pela *performance* vocal e visual na enunciação do poeta *Carlos de Assumpção*.

1. Disponível em: <https://bit.ly/3egWLPR>. Acesso em: 19 jun. 2020.

Em seu depoimento, no filme supracitado, o poeta Carlos de Assumpção relata a censura que foi imposta a ele pela equipe do General Ernesto Beckmann Geisel, no Regime Militar, durante o seu mandato como Presidente do Brasil, cargo exercido entre 1974 e 1979. O poema “Protesto”, de Carlos Assumpção (2015 [1958]), censurado na Ditadura Militar, no Brasil, carrega um potencial emancipatório e dialógico, porque sua poesia surge como desdobramento crítico acerca das práticas escravistas no Brasil. Dentre as reivindicações das vozes na composição do poema “Protesto”, destacamos a luta pela equidade de direitos entre os sujeitos de diferentes raças/etnias.

Analisamos a *enunciação* de Carlos de Assumpção como *performance* com base em Paul Zumthor (2007). A crítica sobre a *voz*, no filme, visa ao *caráter político das vozes plurais*, com base em Adriana Cavarero (2011). Cavarero pondera que, à medida que as *vozes plurais* ocupam um campo político-discursivo, conjugando a *escrita literária*, a *performance vocal e visual* e o *ato político*, os artefatos poéticos enunciados vocalmente podem provocar no leitor uma reflexão sobre histórias, inscritas nas *subjetividades* dos indivíduos, que foram apagadas, esquecidas e vilipendiadas.

A ancoragem teórica para a análise interpretativa do objeto de pesquisa se valerá da *teoria da enunciação* proposta por Émile Benveniste ([1939] 2005; [1970] 2006) para explicitar como a *clivagem de vozes* no objeto de pesquisa produz efeitos de sentido. A leitura da montagem audiovisual será fundamentada na *teoria da adaptação* de Linda Hutcheon (2013). Sobre o caráter do *testemunho* na enunciação, consideraremos os escritos de Giorgio Agamben (2008; 1995) e Jacques Derrida (2015).

Nossa questão aqui é saber de que maneira o poema “Protesto” torna visível e audível a história do negro, na forma da *voz do testemunho*. Para tanto adotaremos o procedimento analítico que toma a *performance poética oral* que o poeta realiza no filme *Carlos de Assumpção: Protesto*, dirigido por Alberto Pucheu (2019). Esta estratégia de escuta leva-nos a perceber em que nível de *arquivo* a vocalidade corpórea marca o *testemunho* de vozes plurais.

Dividimos a análise desta declamação nas seguintes etapas: (a) análise da *performance vocal e visual* no filme *Carlos de Assumpção: Protesto*, dirigido por Alberto Pucheu (2019); (b) análise da montagem dos *planos*, no filme supracitado, associada à banda sonora; e (c) estudo sobre as *alusões* no poema “Protesto” impresso e na enunciação de Carlos de Assumpção registrada no filme.

Descrição e análise do objeto poético

O poema *Protesto*, de Carlos de Assumpção, tematiza a escravidão e seus efeitos deletérios no Brasil, questionando os supostos benefícios da Lei da Abolição da Escravatura, que não contribuiu, efetivamente, para a consolidação de uma vida digna aos negros.

EDITORIAL

Os canaviais e cafezais
E os regou com suor e sangue
Aquele que sustentou
Sobre os ombros negros e fortes
O progresso do País
O que sofrera mil torturas
O que chorara inutilmente
O que dera tudo o que tinha
E hoje em dia não tem nada
Mas hoje grito não é
Pelo que já se passou
Que se passou é passado
Meu coração já perdeu
Hoje grito meu irmão
É porque depois de tudo
A justiça não chegou

Sou eu quem grita sou eu
O enganado no passado
Pretendo no presente
Sou eu quem grita sou eu
Sou eu meu irmão aquele
Que viveu na prisão
Que trabalhou na prisão
Que sofreu na prisão
Para que fosse construído
O alicerce da nação
O alicerce da nação
Tem as pedras dos meus braços

42

Tem a cal das minhas lágrimas
Por isso a nação é triste
É muito grande mas triste
E entre tanta gente triste
Irmão sou eu o mais triste

A minha história é contada
Com tintas de amargura

Um dia sob orações e rosas de alegria
Jogaram-me de repente
Da prisão em que me achava
Para uma prisão mais ampla
Foi um cavalo de Troia
A liberdade que me deram
Havia serpentes futuras
Sob o manto do entusiasmo
Um dia jogaram-me de repente
Como bagaços de cana
Como palhas de café
Como coisa imprestável
Que não servia mais pra nada
Um dia jogaram-me de repente
Nas sarjetas da rua do desamparo
Sob orações e rosas de alegria

Sempre sonhara com a liberdade
Mas a liberdade que me deram
Foi mais ilusão que liberdade

43

Irmão sou eu quem grita
Eu tenho fortes razões
Irmão sou eu quem grita
Tenho mais necessidade
De gritar que de respirar

Mas irmão fica sabendo
Piedade não é o que eu quero
Piedade não me interessa
Os fracos pedem piedade
Eu quero coisa melhor
Eu não quero mais viver
No pólio da sociedade
Não quero ser marginal
Quero entrar em toda parte
Quero ser bem recebido
Basta de humilhações
Minh'alma já está cansada
Eu quero o sol que é de todos
Quero a vida que é de todos
Ou alcancei tudo o que eu quero
Ou gritarei a noite inteira
Como gritam os vulcões
Como gritam os vendavais
Como grita o mar
E nem a morte terá força
Para me fazer calar

44

Captura de tela do poema "Protesto"

Fonte: Assumpção, 2015 [1968], p. 40-44.

O *concerto enunciativo* do poema, materializando o grito de protesto, configura o testemunho de vozes das vítimas de racismo. Assim é que o poeta torna audível a luta pela liberdade e dignidade dos negros. Estes, ao longo dos versos, são caracterizados como pessoas que foram enganadas, vendidas, marginalizadas, humilhadas, mas também como pessoas que se rebelaram e lutaram por seus direitos. Em suma, o poeta, pelo modo de realizar a leitura com a voz colocada sob variadas tessituras, torna presente os negros performatizados como pessoas fortes em sua luta pela igualdade.

Para uma reflexão acerca da *performance*, partimos do pressuposto de que é na presença ativa de um corpo que a leitura poética ganha vida. De acordo com Paul Zumthor (2007, p. 34), "a performance é o único modo vivo de comunicação poética". O termo vivo é empregado pelo autor no sentido da eficácia, já que a qualidade do poético tem necessidade da presença ativa de um corpo, "de um sujeito com

sua plenitude psicológica particular” (Zumthor, 2007, p. 35), para gerar seus efeitos. Assim considerando, consideramos relevante uma leitura dos elementos que se encontram na performance poética de Carlos de Assumpção registrada na montagem audiovisual de Alberto Pucheu (2019), já que “entre a performance [...] e nossa leitura solitária e silenciosa, não há, em vez de corte, uma adaptação progressiva, ao longo de uma cadeia contínua de situações culturais a oferecerem um número elevado de re-combinações dos mesmos elementos de base”. (Zumthor, 2007, p. 34).

É na medida em que o poema materializa imagens poéticas que significam, em nível literário, os algozes da injustiça na história da civilização (como barbárie), que a enunciação poética de Carlos de Assumpção performatiza-se como um *testemunho*. As alusões a pessoas e políticas racistas que segregam, violentam e abandonam os negros à própria sorte são referenciados em figuras de linguagem tal como “serpentes futuras” que simbolizam os algozes.

Há, ainda, referências clássicas, tal como “cavalo de Troia”. O poeta evoca uma figura do épico *Ilíada*, de Homero. Trata-se aqui de um anacronismo que remete à falsa promessa da Abolição da Escravatura. A expressão “Cavalo de Troia”, por exemplo, caracteriza um dado de *memória* que cria uma alegoria discursiva. Este gesto poético constrói uma cena de conflito entre sujeitos históricos confrontados por interesses divergentes: uns perpetuam a exploração e outros lutam pela igualdade na diferença.

■ A voz de Carlos de Assumpção, na enunciação do poema “Protesto”, marca um arranjo de indicadores de enunciação (eu, tu e ele) atrelado a, pelo menos, dois tons prosódicos de protesto e lamento. Nesse poema, destacamos o procedimento de *clivagem* de vozes, porque o *eu*

que testemunha e o *eu* que é testemunhado diferem como *categorias enunciativas de pessoa*, mas convergem no *conteúdo temático* do discurso, qual seja: a denúncia de um estado preconceituoso. O *eu* no poema biparte-se em diversas vozes, tais como: (a) a voz dos ancestrais do poeta, que viveram no período da escravidão; (b) a voz do poeta, que testemunha as práticas escravistas no Brasil; e (c) as vozes dos negros que não viveram no período da escravidão, mas que vivenciam seus efeitos deletérios. A primeira pessoa do discurso, no tocante à identidade, ao mesmo tempo testemunha vozes outras e é testemunhada.

Destacamos ainda no poema versos em que as flexões verbais em primeira pessoa engajam a voz poética no gesto de trazer para o momento da *performance* enunciativa o ato de testemunhar. Aí se tem o efeito do grito de protesto colocado no tempo em que se realiza a declamação, graças ao modo como o poeta atentamente recita seu poema. Ele o faz de modo a integrar vocalmente à prosódia proferimentos pontuais de indicadores de embreagem no tempo (*hoje não grito/hoje grito*) e na pessoa (seja nas desinências verbais, seja no possessivo). Vejamos como esta apropriação linguística, apresentada em voz alta, se faz seguir de um ritmo amalgamado ao gesto vocal que percorre cada verso no seguinte excerto.

Mas hoje não grito não é
Pelo que já se passou
Que se passou é passado
Meu coração já perdoou
Hoje grito meu irmão
É porque depois de tudo
A justiça não chegou.
(Assumpção, 2015 [1968], p. 42)

Falando em primeira pessoa, no tempo presente da enunciação, o poeta nega que seu *grito* seja sobre a história tomada no passado. Em vez de narrar o que foi o holocausto escravocrata no Brasil de outrora, a voz mostra a ausência de justiça para os negros vigente na contemporaneidade. Numa musicalidade evocativa, o interlocutor é interpelado pelo vocativo “meu irmão”, cujo efeito performativo é o de convocar o leitor a se unir ao protesto ali proferido. Assim, mediante este procedimento, ao mesmo tempo rítmico e linguístico, o poeta compõe versos em que a instância enunciativa, ao conter índices pronominais de primeira pessoa, constitui, na voz, a base da constituição poética daquele que testemunha.

Não que, em termos de ato enunciativo, devamos nos prender a uma forma gramatical categórica marcadora de primeira ou segunda pessoa, para assinalar a presença do enunciador em seu enunciado. (Foucault, 1986, p. 105). No caso da análise do poema “Protesto”, ressaltamos o uso dos dêiticos de primeira pessoa para marcar a presença subjetiva do poeta acontecendo na articulação da voz com a palavra escrita. Isto nos permite nuançar a coincidência entre o indivíduo corpóreo e o gesto vocal que dá origem ao sujeito da enunciação. Ao vocalizar, o indivíduo dá lugar ao sujeito que fala pela língua. Esta é apenas uma maneira, diria Foucault (op. cit.), de apontar a relação entre o sujeito e o enunciado, aqui poético, que ele cria.

Nesta mesma direção analítica, para efeito de crítica na recepção compreensiva de um artefato cinematográfico, consideramos pertinente a produção de sentido decorrente da correlação das seguintes dimensões: (I) imagens visuais; (II) linguagens verbais orais (diálogos); (III) elementos sonoros; (IV) música; e (V) língua escrita. Essa configu-

ração do “aparelho perceptivo” à leitura de filmes é fruto de uma inter-relação de modalidades cinematográficas derivadas da montagem de elementos fragmentários. Linda Hutcheon (2011) emprega o termo *transcodificação* para designar o processo de adaptação. Segundo a autora, ao adaptar o texto literário ao meio audiovisual, a natureza do signo seria alterada do simbólico para o icônico. Os sentidos projetados no audiovisual, portanto, exigiriam uma leitura para além do signo verbal. Essa noção pode ser melhor compreendida comparando o *contar* com o *mostrar*. Na dimensão verbal, a literatura *conta* enredos. Já na dimensão visual, o cinema *mostra* enredos.

No trecho em que o poeta responde à pergunta do interlocutor, assinalamos os proferimentos em segunda pessoa do singular (tu) exemplificado nos versos a seguir: “Quem é que está gritando/ Quem é que lamenta assim/ Quem é” (Assumpção, 2015 [1968], p. 41). Neste segmento interrogativo, ouve-se a voz colocada em um tom vocal acima do que o poeta vinha recitando até então. Desta forma, a resposta do poeta, em ato vocal, produz, em termos performáticos, a presença da voz dos seus ancestrais, ou seja, os que viveram no período da escravidão.

Sou eu aquele que sendo homem
Foi vendido pelos homens
Em leilões em praça pública
Sou eu aquele que plantara
Os canaviais e cafezais
E os regou com suor e sangue
(Assumpção, 2015 [1968], p. 42)

Nesta sobreposição de quem viveu o período da escravidão, mas não pôde testemunhar, e de quem viveu o

período pós-escravidão, Carlos de Assumpção atualiza a memória subjetiva e a memória coletiva, de modo a reescrever a história a partir de processos de ressubjetivação, isto é, o deslocamento de uma posição de sujeito para outra. Da mesma forma que a *embreagem enunciativa* (Benveniste ([1939] 2005) é mobilizada na escrita do poema para fazer emergir aí os *actantes da enunciação* (eu e tu), os cortes e escolhas de planos visuais, próprios da modalidade de enunciação fílmica, tornam visível e audível a voz do negro no filme em análise. Nas seguintes imagens, encontramos um corte no plano que coincide com a mudança na instância da enunciação.



“Andréia Horta interpretando os gestos da icônica cantora, no filme *Elis*, em 2016”

EDITORIAL



Figura 1. Captura de tela do filme *Protesto*

Fonte: Pucheu, 2019, (s/p)

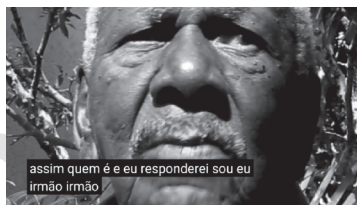


Figura 2. Captura de tela do filme *Protesto*

Fonte: Idem, Pucheu, 2019, (s/p).

Na Figura 1, em *meio primeiro plano*, no qual Carlos de Assumpção é enquadrado da cintura para cima, o poeta inicia os versos em segunda pessoa. E na Figura 2, em *primeiríssimo plano*, enquadrando o poeta dos ombros para cima, Carlos de Assumpção responde em primeira pessoa, revozeando seus ancestrais.

Há deslocamentos subjetivos, no poema “Protesto”, que denotam uma narrativa poética de si mesmo e do Outro, de forma concomitante a não concomitante. A questão central é verificar como a voz torna-se objeto poético e como o discurso opera a ressubjetivação. Se para adentrar na intersubjetividade presente no poema, é preciso destacar a construção do arranjo de vozes, é também necessário interpretar os símbolos mobilizados no arquivo literário para interpretar as remissões às vozes outras que constitui o poema como uma *literatura de testemunho*. As *alusões*²

2. Para aprofundar um olhar acerca das referências poéticas agencia-das no poema “Protesto”, de Carlos de Assumpção, lançamos mão do conceito de *alusão* cunhado por Jacqueline Authier-Revuz (2007, p. 12): “a alusão conserva alguma coisa do seu sentido original, “jogo de palavras” (ainda ligado a sua origem, “ludus”): nas palavras que enuncia, o enunciador joga com a possibilidade de fazer ressoar, não outras palavras da língua como no trocadilho ou no equívoco, (...) mas palavras de outros dizeres, suscitando, através da sua voz, a música de outra voz”.

presentes no poema refuncionalizam expressões literárias, tal como “Cavalo de Troia”, ressignificando uma alegoria discursiva que conota uma cena de conflito entre sujeitos históricos que se dividem por seus interesses divergentes.

Concluindo

Não é preciso ligar o indivíduo real ao sujeito da enunciação. Em vez disso, dele recortamos precisamente a voz como gesto. É a partir desse ponto que se dá o ato de des-subjetivação. Neste sentido, “dessubjetivar-se” é, pontua Giorgio Agamben (2008), esvaziar sua substancialidade do sujeito tomado na história, nunca em si mesmo. No caso da performance vocal de Carlos Assunção, entendemos que o ato de “dessubjetivar-se” é travessia necessária para que atitude de ressubjetivar-se aconteça.

Destacamos o caráter gestual da voz, de modo a desenvolver um olhar sensível sobre a construção da subjetividade, focalizando, mormente, um dos aspectos mais fundamentais da *corporeidade da voz*, qual seja: “o de ser a voz de um corpo singular” (Cavarero, 2011, p. 231). Pressupomos o olhar sobre a voz como gesto fundamental na análise da *performance*, ensaiada neste texto. Isto porque “recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra”. (Zumthor, 2007, p. 38). É na presença ativa de um corpo que a leitura poética ganha vida.

Desta maneira é que delimitamos a análise da *performance* em seu caráter político, olhando, sobremaneira, para o *estatuto da voz como testemunho*. A voz do *testemunho* atua como um dever da memória sobre a reescrita da história na chave da ressubjetivação. A poesia de Carlos de Assunção, como discurso, incide sobre o *arquivo* da es-

cravidão, trazendo à tona os efeitos deletérios do racismo, historicizando, assim, o tempo do negro em oposição ao caráter do oprimido conformado. O poeta traz um olhar agudo sobre o lugar da resistência na perspectiva da instituição da verdade da fala na busca de um real apagado. De acordo com Derrida (2015), o *testemunho* é *singular* devido ao caráter iminente do *instante*, que se realiza aqui-agora em um lugar único. O testemunho marca, por meio da instância da *iterabilidade protética*, a sua assinatura. Sendo assim, o testemunho é universalizável, porque repete na escrita um acontecimento.

A análise desenvolvida neste texto leva-nos a, provisoriamente, concluir que a voz do poeta Carlos de Assumpção ecoa como existência encarnada dos que, em constante processo de ressubjetivação, lutam por políticas de igualdade. Na poesia de Carlos de Assumpção, a voz da linguagem poética é o ponto que ressubjetiva. Justamente porque a *experiência poética* biparte o “eu” da enunciação. Esse processo de (re)subjetivação complexo constitui uma ética do uso da voz que incide no campo político, porque subverte uma instância discursiva tradicional hegemônica. Sobre esse *ethos* político da voz, Adriana Cavarero (2011, p. 230-231) reconhece que

A frase, como observa Roland Barthes, “é hierárquica: implica sujeições, subordinações, regências internas”. É uma estrutura disciplinada e disciplinadora que, não por acaso, encontra precisas correspondências no modo como a tradição entende a política. [...] Ligando os nomes aos verbos, a frase os dispõe segundo uma ordem hierárquica, por assim dizer, impessoal e objetiva, que coincide com o princípio do disciplinamento a que a política,

tradicionalmente, aspira. É justamente nesse contexto que a esfera da vocalidade pode reivindicar um papel politicamente subversivo. [...] o registro pulsional do corpóreo, do qual a voz é expressão, torna-a crucialmente idônea para subverter a ordem da linguagem e, portanto, da política.

O poema “Protesto”, de Carlos de Assumpção, materializa em linguagem poética um problema social relevante na luta do povo negro. Tal é a forma material onde emergem e se sustentam pontos de *transmissão da memória*, os quais ressoam figuras de (re)existência na realidade da *enunciação*. Em escuta atenta das vozes, no processo *performativo*, destacamos que o poeta amplifica o *testemunho* da resistência por meio da *clivagem de vozes*, a qual prolonga a ressubjetivação do poeta na *performance*.

Carlos de Assumpção, portanto, enuncia em outras vozes; e é isso que marca seu olhar distinto para o *arquivo*. Nossa leitura inicial é que o nível do *arquivo*, no poema “Protesto”, traz a antítese ao mundo hegemônico pautado na exploração de indivíduos segregados racialmente. Ao questionar os elementos autoritários e repressivos que contribuem para o apagamento do ser humano, Carlos de Assumpção revela uma política de resistência a condições de violência. Postulamos que o poeta, no filme “Carlos de Assumpção: Protesto”, constitui-se como sujeito a partir do emprego da língua em uma forma que se marca na relação entre *o dentro* e *o fora da língua*, em que *o dentro* é a *potência da possibilidade* e *o fora* é a *impossibilidade de dizer*. Com isso, a leitura do poema mobiliza efeitos de *ressubjetivação* por meio da formação discursiva do *testemunho* tanto no filme supracitado quanto no poema “Protesto”, de Carlos de Assumpção.



3. A midiatização da literatura de cordel no ciberespaço

Laiane Lima Freitas

Tiago Barbosa Souza

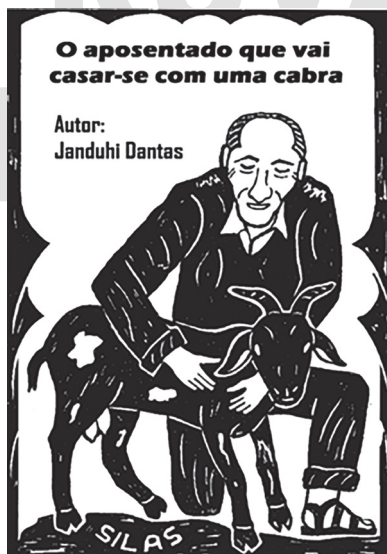


Figura 1. “O aposentado que vai casar-se com uma cabra”

Disponível em: <https://bit.ly/2YHTumB>

Introdução

A cultura, à medida que se moderniza, também é transformada, principalmente, com o advento de novos recursos tecnológicos. O folheto de cordel evoluiu ao longo dos anos e foi ganhando novos espaços, garantindo sua propagação pelo mundo e atingindo progressivamente números maiores de pessoas nas regiões em que se desenvolveu, com papel de divertir, informar, alfabetizar, e podendo conter histórias fictícias e, além disso, narrar a realidade vivida

por esses cordelistas e seu grupo social. A internet permite uma maior midiaticização desse gênero literário, fazendo com que públicos novos sejam atingidos com assuntos atuais ou atemporais, ora sendo as mídias digitais o espaço de difusão dos textos, ora sendo o seu próprio tema.

A Literatura de Cordel teve início no século XVI, quando o Renascimento passou a popularizar a impressão dos relatos que, pela tradição, eram feitos oralmente pelos trovadores. A princípio, esse tipo de expressão literária era chamada “*pliegos sueltos*” na Espanha, “*littérature de colportage*” na França e “folhas volantes”, em Portugal. Câmara Cascudo (2006) atribui às “folhas volantes” lusitanas a origem da nossa literatura de cordel. Sobre as fontes da literatura popular, afirma que:

Essa literatura que seria limitada aos provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações, cantos, ampliou-se alcançando horizontes maiores. Sua característica é a persistência pela oralidade [...] Duas fontes contínuas mantêm viva a corrente. Uma exclusivamente oral [...] A outra fonte é reimpressão dos antigos livrinhos vindos da Espanha ou de Portugal e que são convergências de motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV, XVI. (Cascudo, 2006, p. 21)

Conforme as transformações no tempo, o modo de divulgação também se alterou e, segundo Cascudo (2006), foram as *folhas soltas* responsáveis por divulgar narrativas tradicionais como *A princesa Magalona*, *História de Imperatriz Porcina*, *Donzela Teodora* e *Carlos Magno e os doze pares de França*, transmitidos pelos colonizadores portugueses para o Brasil, uma vez que até o século XIX eram lidos em fazendas e engenhos. Márcia Abreu explana que essa

suposta ligação dos folhetos nordestinos à literatura de cordel portuguesa, “embora não se sustente após uma comparação atenta, faz parte do senso comum, chegando a parecer natural”. (Abreu, 1999, p. 129). Deste modo, se existem identificações concretas entre os folhetos brasileiros e os cordéis portugueses, são pelo fato de surgirem diante de dificuldades sociais e econômicas similares e pelo fato de os poetas terem encontrado soluções semelhantes nos dois contextos, tais como: publicar livretos de poucas folhas, em papel barato, afim de atingir um público que não tem condições de comprar livros caros.

Entretanto, embora essa associação observada no senso comum possa ter sido útil para a difusão do folheto brasileiro, que passou inclusive a ser vendido pendurado em cordões, e não somente expostos em maletas abertas, há indícios de que essa relação de contiguidade entre o cordel português e o folheto brasileiro não é natural, mas lhes foi atribuída. Segundo Abreu (1999), existem diferenças da literatura de Cordel produzida em Portugal das que são feitas no Brasil. A primeira, corresponde ao aspecto formal, pois em Portugal, mesmo que a literatura fosse recitada nas praças e feiras, tendia a ser mais ligada à escrita do que a oralidade, consiste em textos do romanceiro popular tradicional e em peças de teatro.

Desse modo, muito do que foi escrito em folheto em Portugal foi em forma de prosa, enquanto que os versos, quando havia, eram metrificados em quadras ou redondilha maior. Já os folhetos do Nordeste do Brasil apresentam temas locais, como no “ciclo do boi” e no “ciclo do cangaço”, que fazem parte da realidade nordestina, e a sua forma escrita segue regras de composições mais rígidas, surgidas no final do século XIX e o início do século XX, por exem-

plo, tendo versos com uma estrutura de rimas e estrofes mais rígida, podendo ser sextilhas, setilhas, ou décimas, e quando correspondem a transcrição de cantorias, em sua maioria são martelo agalopado ou galope à beira-mar. O seu surgimento no Brasil pode ser atribuído ao mesmo tipo de necessidade observado em outros lugares do mundo, de difusão de ideias e de um produto artístico escrito em um suporte de fácil difusão, cuja reprodução é facilitada pelo tamanho reduzido e o conseqüente baixo custo.

Essa questão ligada à editoração dos folhetos remete aos meios pelos quais tradicionalmente esses artistas se adaptaram às circunstâncias midiáticas de suas épocas para difundir seu produto artístico. Esse movimento histórico de midiatização do cordel encontra analogia no seu processo de apropriação do ciberespaço. A cooperação da literatura popular com novas práticas mediatizadas contribui portanto para a preservação do cordel, pela permanência e adaptação aos gêneros modernos e pelo desdobramento de temas na contemporaneidade. Assim, o cordel no ciberespaço representa ao mesmo tempo permanência e renovação.

Os fatos representados nos folhetos podem apresentar diferenças nas narrativas em que os poetas populares constroem a partir de seu imaginário. Entretanto, essa convergência seria a verossimilhança de tal fato, sendo os versos, no folheto, elaborados de um modo mais objetivo para que qualquer leitor capte o acontecido. Acerca disso, podemos afirmar que “entendemos que a verossimilhança, presente/apresentada em uma obra literária é um recorte da realidade, pois se trata de uma construção artística”. (Paiva; Lopes, 2008, p. 159). É importante destacar que os folhetos são escritos de modo que podem ser cantados e declamados, ou seja, para a oralidade. Dessa forma, a lite-

ratura oral, após passar pela escrita, retorna à oralidade, devido a esse teor vocal latente no texto escrito.

Ao longo do tempo, os folhetos de cordel foram recebendo classificações que poderiam ser chamadas de “temáticas”, surgidas com o intuito primeiro de permitir uma melhor comercialização desse tipo de literatura. (Santos, 2007, p. 130). Neste sentido, percebe-se que o uso da rede de computadores por cordelistas facilita a divulgação e circulação dos poemas, permitindo o estabelecimento de contato entre autores, público e demais pessoas interessadas.

Diégues Júnior (1986, p. 55) aponta três grupos principais de folhetos de cordel. O primeiro possui temas tradicionais (separados em novelas e romances, contos maravilhosos, histórias de animais, anti-herói: peripécias e diabruras, tradição religiosa); o segundo, fatos acontecidos e circunstanciais (segmentado em fatos de ordem social, como crítica e sátira, vida urbana, Getúlio Vargas, cangaueiros, tipos étnicos e regionais); e o terceiro, poemas que nascem oralmente, em desafios reais ou imaginados entre dois ou mais cantadores (cantorias e pelejas).

Vale ressaltar que a classificação apresentada demonstra as transformações na sociedade brasileira nas últimas décadas, sendo importante destacar esses ciclos, visto que eles mostram o quanto os autores de folhetos tentam se manter em contato com os temas e meios de comunicação mais atualizados de sua época. Hoje, sendo a globalização e a massificação da cultura percebidas pelos cordelistas, eles assimilam e transformam essas questões em temas de novos cordéis, permitindo que se observe um acompanhamento por parte da literatura de cordel da evolução das mídias no decorrer do tempo até a sua chegada no ciberespaço.

O cordel e a mídia

A presença da literatura de cordel no Brasil tem uma importância que se torna evidente quando se percebe o papel por ela representado numa sociedade em que o livro era raro e as taxas de analfabetismo altas. É pertinente ressaltar que os folhetos lidos por alfabetizados ajudavam os analfabetos a terem um pouco mais de conhecimento, em uma época em que o rádio ainda não existia. O folheto representava nesse caso um meio de acesso rápido a informações e a comentários e interpretações delas, por ser um suporte simples, que se antecipava na transmissão do fato informativo. Sebastião Nunes Batista explica que

A elaboração de romances, tradicionais ou modernos, se prendeu a necessidade de fixar acontecimentos, de registrar as figuras que dele participaram, de anotar a maneira como decorreram, enfim tudo aquilo que, sem imprensa, sem jornais, sem rádio, as gerações mais antigas tiveram a necessidade de gravar e transmitir, através da história popular, para fazer a sua história. (Batista, 1977, p. 7)

De acordo com o autor, a elaboração dos poemas está ligada ao interesse por parte da população de registrar acontecimentos, difundindo uma memória coletiva, por exemplo, os romances com cunho histórico, que narram guerras, lutas e personagens que foram reais. A pesquisadora Ruth Terra (1983) encontrou vinte tipografias especializadas em cordel ativas no país entre 1904 e 1930, Recife com total de nove, e o restante divididas entre João Pessoa e Guarabira/AL, Fortaleza/CE, Maceió/AL, Currais Novos/RN, Belém/PA e Rio de Janeiro/RJ.

Quando a eletricidade chegou ao Nordeste, houve uma distribuição familiar, e cada membro ficava no cômodo de sua preferência. Segundo Diégues Júnior, “a dona de casa fazia seu crochê, o chefe de família lia os jornais que chegavam pelo trem, as moças ficavam em seus quartos ou na varanda, vendo a lua”. (Diégues Júnior, 1986, p. 41). Dessa forma, modificou-se o aspecto de leitura coletiva existente até então, mas o aparecimento do rádio fez com que as famílias se juntassem novamente em torno do aparelho para escutar notícias, músicas e outros. Contudo, a possibilidade de pequenos aparelhos de rádio fez com que houvesse afastamentos, pois assim cada um poderia ouvir o que quisesse individualmente.

Por sua vez, a televisão surgida em meados da década de 1950 possibilitou que a família se reunisse novamente diante dessa mídia. Segundo Galvão (2001), após a década de 1960, com a chegada do rádio e da televisão, o cordel declina em suas demandas, as tiragens param de ser impressas e parece ser o fim. O rádio e a televisão seriam algumas das principais razões da queda nas vendas, as tipografias de Cordel entram em crise e muitas fecham suas portas.

A reação da mídia impressa à modernidade dos novos aparelhos é expressada por Gilmar de Carvalho (1994), que relata um fenômeno que atingiu as agências de publicidade no Ceará. O discurso publicitário a partir da metade dos anos 1970 optou “pelo recurso a modelos de comunicação com fortes referenciais aos padrões culturais da terra”. (Carvalho, 1994, p. 23). Grandes anunciantes, como Iguatemi, Scania e Jumbo Mercantil – pertencente ao grupo Pão de Açúcar –, através da agência Mark Propaganda, utilizaram a literatura de cordel para a criação de suas campanhas publicitárias pela necessidade de o produto industrial ser aceito pela população.

No século XX e início do século XXI, a literatura de cordel conquistou mais espaço no meio televisivo, e o cinema colaborou essencialmente para isso. A peça de Ariano Suassuna, *O auto da compadecida*, e a adaptação cinematográfica homônima, têm claras referências aos cordéis *O dinheiro ou Testamento do cachorro* e *O cavalo que defecava dinheiro*, ambos de Leandro Gomes de Barros, e do folheto *Proezas de João Grilo* de João Martins de Athayde.

Em 2007, o filme *O homem que desafiou o diabo* se inspirou na obra *As Pelejas de Ojuara* de Nei Leandro de Castro que referencia de forma significativa a literatura de cordel, suas histórias maravilhosas e seu contexto de produção. O cordel também foi abordado no canal televisivo Globo através da minissérie *A pedra do Reino*, inspirada na obra de Suassuna. A novela *Cordel encantado* transmitida em 2011 representava o universo nordestino e, em alguns capítulos, apresentou recitais de cordel.

É importante ressaltar que a transposição para a TV apresentou características exploradas pelo Movimento Armorial, movimento cultural-artístico fundado por Ariano Suassuna para promover a ligação da arte de formação técnica erudita com base em tradições da cultura popular nacional.

As reflexões de Martín-Barbero (2004) auxiliam de forma fundamental na compreensão da recuperação de novos espaços pela literatura popular, que conquista mídias que têm como centro a fala, a sonoridade e o movimento. No início da década de 1970, a Literatura de Cordel no Nordeste estava nos rádios e até na televisão e, dessa forma, se caracterizou como expressão “ambígua”, por permitir diferentes interpretações pelos receptores, “heterogênea”, representando a mistura de elementos, como as adaptações cinematográficas e radiofônicas, e “conflitiva”, pela ques-

tão das mudanças decorrentes dessas adaptações, pois o folheto pode representar várias interpretações possíveis de um mesmo fato ou acontecimento, mesmo sendo histórico, podendo compor novas versões para uma mesma história. Portanto, é relevante observar que variadas formas de se comunicar e informar surgem diante da necessidade de identificação com o público.

Em uma entrevista realizada por e-mail, perguntamos sobre a importância das Mídias para o Cordel e para a cordelista Dalinha Catunda, integrante da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), que respondeu:

O cordel que muitos diziam que estava morrendo, ganhou sangue novo com as novas mídias. Se ele chegou ao Brasil no baú dos colonizadores hoje ele voa mundo afora nas asas da internet. Temos mais divulgação, repassamos as regras da literatura de cordel em debates virtuais, cordelistas de todo Brasil acabam interagindo através das redes e assim cresce a propagação. (Catunda, 2017)

Nesse sentido, a poetisa defende que as mídias são muito importantes para a divulgação dos cordéis, dando ênfase à internet. Além disso, vale destacar dois elementos citados por Dalinha Catunda que marcam essas relações midiáticas no cordel: a possibilidade de realizações de debates virtuais, e a interação presente nesse contexto, em que é possível ler comentários e entrar em contato com outros cordelistas em todo o país.

Conforme a reflexão de Thompson sobre os produtos veiculados na mídia e a sua recepção,

as mensagens podem ser retransmitidas para outros contextos de recepção e transformadas através de um processo contínuo de repetição, reinterpretação, comentário e crítica. (Thompson, 1998, p. 45)

Ou seja, acontece a expansão de vozes que podem ser lidas e discutidas em seu espaço de produção e recepção, com a possibilidade de interatividade, isto é, de respostas imediatas e abertas a discussões. Para a construção de um texto é preciso conhecer o assunto a ser explorado, seja a partir de uma notícia de jornal, um documentário ou uma imagem. Observe-se o poema *O aposentado que vai casar-se com uma cabra* de Janduhi Dantas:

Eu hoje tive a certeza
que este mundo está perdido:
há pouco vi na Internet
e fiquei estarecido
um velho querendo ser
de uma cabra marido.

Cinco minutos de fama
é tudo o que o povo quer
para aparecer nas mídias
nêgo topa o que vier
não é que o velho quer mesmo
fazer da cabra mulher?

Este caso é verdadeiro
apesar de ser jocoso
saiu no saite do Standard
um jornal inglês famoso
não é humor de cordel
nem estória de Trancoso.

Não pense o leitor que falo
o inglês, não falo não
li o caso no Yahoo
que fez a propagação
prum cordel, lendo a matéria
veio logo a inspiração.
(Dantas, 2015, p. 1-2)

O cordel em questão poderia ser qualificado como “cordel midiaticizado”, com base nos estudos de Simone Mendes (2010), em seu livro *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*, onde descreve a evolução dos suportes na literatura de cordel. Mendes determina critério de classificação para “o cordel midiaticizado” e “midiaticização do cordel”, além de esclarecer: “chamaremos de *mediaticização do cordel* essa relação do cordel com novas tecnologias e novos suportes e chamaremos o produto dessa relação de *cordel midiaticizado*”. (Mendes, 2010, p. 135).

Conforme a autora, o suporte pode intervir na formação do sentido poético, como é o caso do cordel citado anteriormente: o leitor pode buscar a notícia publicada no sítio “Yahoo”, mencionado pelo cordelista como fonte de inspiração.

O poeta Janduhi Dantas (2017) afirma sobre o folheto *O aposentado que vai casar-se com uma cabra*: “escrevi-o todo a partir de informações retiradas da internet” (Dantas, 2017). Isto é, a possibilidade desses suportes ajudarem na escolha de temas, e a utilização de informações divulgadas na mídia como um meio de discussão e transmissão do ponto de vista do autor.

O cordel no ciberespaço

Com a disseminação do uso da internet no Brasil, e o desenvolvimento de recursos tecnológicos, percebe-se o aumento no acesso ao computador (Arruda, 2004). Dessa forma, observa-se na contemporaneidade o cordel eletrônico, isto é, cujo suporte, em vez de ser o papel, passa a ser a tela. Desse modo, a literatura de cordel alcança um público diversificado, distinto daquele tradicional, geralmente constituído por pessoas menos escolarizadas, e passa a alcançar grupos de pessoas de maioria letrada. Além disso, o Cordel vem ganhando maior espaço nas escolas, universidades, e também na *web*, ficando mais conhecido em nível nacional e internacional.

Nessa conjuntura, a internet contribui para o aumento na divulgação desse tipo de literatura, visto que a rede de computadores possibilita que um grande número de pessoas tenha acesso ao folheto eletrônico, que ora pode ser digitalizado ou até mesmo criado na plataforma eletrônica, o que tem como consequência a ampliação da divulgação. Concebe-se, com isso, um novo tipo de produção dos folhetos no ambiente virtual. Como afirma Lemos:

O surgimento de um novo meio acaba renovando a percepção que o homem tem de seu mundo, em decorrência de novas configurações de tempo e espaço. Por exemplo, a pós-modernidade é apontada como o terreno de desenvolvimento da cibercultura, onde o espaço e o tempo não podem mais ser percebidos como seus correlatos modernos, em face de uma mudança cultural de maior amplitude. (Lemos, 2002, p. 65-68)

Conforme o ponto de vista do autor, pode-se compreender que o ciberespaço expandiu as formas de comunicação, circulação e consumo, criando novos meios de acesso a bens e serviços. Por outro lado, diante das novas demandas da contemporaneidade, alguns poetas de cordel têm receio de que o folheto perca suas primeiras características, deixando de lado sua forma concreta, ou seja, o papel, e ficando somente a forma virtual. Como reflete Benjamin (2000):

Muitos pensadores, especialmente os folcloristas, de formação tradicionalista, se chocam com o impacto das novas tecnologias sobre a cultura tradicional. Enquanto se discutem os estragos advindos das novas tecnologias, o povo vai tratando de processar a sua cultura nas novas tecnologias, e mesmo a própria tecnologia na sua cultura. Assim é que surgiu um poeta cibernético na tradicionalíssima literatura de cordel brasileira. (Benjamin, 2000, p. 81)

Mesmo que haja a possibilidade de o cordel ser divulgado e comercializado na internet, ou criado no papel, e até mesmo na própria rede de computadores, é relevante que haja discussões, pois elas dão ânimo à sua produção. Pierre Lévy define a cibercultura como “o conjunto de técnicas, de práticas, de atitude, de modos de pensamento e de valores que se amplificam juntamente com o crescimento do ciberespaço”. (Lévy, 1999, p. 17). A internet possibilitou aos usuários conhecer e interagir uns com os outros, por meio de ambientes coletivos que reúnem esses usuários independente de suas localidades.

Escrever e ler na internet tornou-se uma atividade comum, um exercício diário. Dalinha Catunda relata o começo

da sua relação com as mídias digitais para o seu trabalho como cordelista:

Começou em 2008. Eu escrevia como colaboradora para dois jornais do Ceará: Diário Do Nordeste e o jornal o Povo e enviar minhas contribuições por e-mail facilitaria. Depois comecei a escrever para blogs, em seguida criei os meus blogs também. O Cantinho da Dalinha e o Cordel de Saia. No Cordel de Saia, tento reunir as mulheres cordelistas. (Catunda, 2017)

Percebe-se, desta forma, que a poetisa viu a facilidade em escrever e enviar seus textos por e-mail e, cada vez mais, foi escrevendo para outros jornais até criar os seus próprios *blogs*. Além disso, a literatura de cordel pode ser encontrada de forma prática na internet. É válido destacar que o cordelista utiliza o ciberespaço, ou seja, o ambiente virtual, que é uma grande rede de comunicação navegável, centrada na informação, e disponibiliza o seu texto para o público leitor, através do hipertexto, uma ferramenta de produção de linguagem que possui características ligadas ao uso da tecnologia digital.

Nesse ambiente, o usuário, como emissor de informação, pode ter contato com imagem, som e palavras, ao estruturar sua postagem. Com os novos suportes virtuais, a literatura de cordel é criada nas expectativas da atualidade, buscando um “novo jeito de olhar o mundo com a inocência dos tempos antigos”. (Carvalho, 2002, p. 287). Por essa perspectiva podemos afirmar que a partir dos suportes do ciberespaço os cordelistas podem ampliar seus conhecimentos e utilizá-los para expandir suas produções ao aproximá-las da população, já que o acesso ao ambiente

virtual faz parte da rotina de muitas pessoas espalhadas pelo mundo. Deste modo, observe-se o folheto “*Cordel no embalo das redes*” de Dalinha Catunda



Figura 2. “*Cordel no Embalo das Redes*”
Disponível em: <https://bit.ly/31ChGbX>.

[...] A internet chegando,
Vestiu de asas o cordel,
Que voou pra todo canto,
Como um alado corcel,
Com toda desenvoltura,
Aproveitou a abertura
Para firmar seu papel.

Um dia virou folheto
O que era apenas oral.
Chegou à televisão,

A revista, ao jornal.
E na internet brilha
Seguindo a nova trilha
Neste mundo virtual.

Na internet impera,
A real democracia,
Lê-se o contemporâneo,
E o antigo se aprecia
Com a multiplicidade
O cordel vira verdade
Que na rede contagia. (Catunda, 2011, p. 3)

O poema é escrito em setilhas heptassílabas, com esquema de rimas ABCBDDDB. A autora faz uma narrativa percorrendo os caminhos em que o cordel transitou e ainda transita como o folheto impresso, revista, televisão, jornal, e atualmente a internet, destacando as mídias e citando sua importância para divulgação em um espaço virtual aberto, onde o cordelista pode criar novos temas e também onde podemos admirar as narrativas antigas, (“Lê-se o contemporâneo /e o antigo se aprecia”).

Desta forma, fica em evidência o encantamento da autora por esse espaço virtual, pois nele existe uma democracia, visto que o usuário tem liberdade para buscar os textos, ou seja, o espaço do leitor parece ampliar-se à medida que transita pelo ambiente virtual. Além disso, observa-se também nesse meio a liberdade de qualquer usuário publicar suas próprias criações.

A poetisa Dalinha Catunda realiza um amplo trabalho de divulgação da Literatura de cordel através da internet, como apresenta-se abaixo, no blog *Cantinho da Dalinha*:

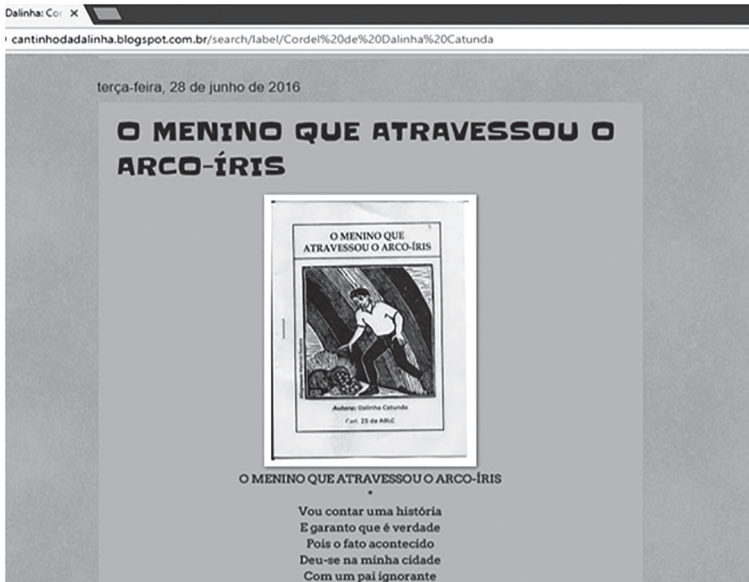


Figura 3. “Captura de tela da ilustração do folheto *o menino que atravessou o arco-íris* blog cantinho da Dalinha”

Disponível em: <https://bit.ly/31yS9Az>.

Neste caso, a intenção da cordelista Dalinha Catunda é a divulgação, por meio da ilustração da capa e alguns trechos de seu folheto, com a finalidade de conquistar mais espaço e público. Pode-se associar a uma tática de promoção em que, ao liberar trechos de sua obra, o leitor só conseguirá ler o final ao comprar o folheto. É interessante observar que esse recurso não difere de técnica anterior de venda segundo a qual o receptor da obra apenas ouvia uma parte do enredo, sendo preciso comprar o folheto para ter acesso ao restante da história.

O ambiente virtual tem como característica não ter uma sequência linear, dando liberdade em suas publicações, em um contato interativo com o seu público, que pode opinar e interagir com o poeta. A utilização das redes sociais

representa um trajeto em busca de mais visibilidade, possibilitada pelas potencialidades da internet, por exemplo, a multimodalidade, que permite que a poesia da voz seja explorada não somente em texto escrito, mas através de diferentes recursos semióticos.

Considerações finais

O cordel no ciberespaço é um suporte que possibilita o acesso a informação. Os cordéis de circunstância, também denominados “noticiosos” ou “de acontecido” se originam da repercussão do fato ocorrido e do interesse do poeta. Este também conhecido como “poeta repórter”, uma vez que converte os acontecimentos em poemas para publicá-los na internet.

A exposição que fazemos desses poemas de cordel visa à observação do surgimento de novos temas ligados ao ciberespaço, apresentando-se cordéis que ora abordam as novas mídias como tema, ora se utilizam dessa tecnologia para se difundir, participando do cotidiano das pessoas que se servem das redes para diferentes propósitos, como busca de informações, o que pode também estar retratado no conteúdo dos cordéis analisados.

Considerando-se a forma de apresentação pelos autores dos poemas no ciberespaço, pode-se constatar que vídeos, imagens, áudio, não somente o texto escrito, fazem parte do meio de transmissão dos poemas. Verifica-se, ainda, que o poeta se utiliza de outros meios de comunicação, sejam jornais ou revistas, escritos ou em vídeo, *podcasts*, entre outros gêneros encontrados na internet para compor seus versos, cuja narrativa promove o acesso à informação.

Neste sentido, pode-se afirmar que a relação da literatura de cordel com as novas mídias mantém-se ativa no século XXI e se mostra uma possibilidade de promoção não só do cordel, mas de poesia no ciberespaço. Utilizando-se de novos meios, como a televisão, a rádio, o cinema e a internet. O cordel, no século XXI, torna-se mais uma ferramenta de comunicação e preservação dos costumes e valores da sociedade e da fruição estética de caráter oral e coletivo. O poeta na contemporaneidade busca dar a essa tradição uma nova linguagem, utilizando-se de novos suportes e temas, mas favorecendo esse diálogo entre tradição e modernidade.

A internet aparece entre esses instrumentos que proporcionam a produção poética, editorial e de divulgação dos folhetos. Os poetas, mediados pelos computadores, passam a criar relacionamentos e conexões capazes de formar uma sociabilidade virtual. Sendo assim, o ciberespaço contribui para a abolição de fronteiras, a relativização de distâncias e a dinamização da comunicação.

Referências bibliográficas

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado das Letras, 1999.

ARRUDA, Eucídio. **Ciberprofessor: novas tecnologias, ensino e trabalho docente**. Belo Horizonte: Autêntica, FHC - FUMEC, 2004.

BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da literatura de cordel**. Natal: Fundação José Augusto, 1977.

BENJAMIN, Roberto. **A folkcomunicação no contexto de massa**. João Pessoa: Editora Universitária; UFPB, 2000.

CARVALHO, Gilmar de. Cordel, cordão, coração. In: **Revista do grupo de Estudos linguísticos do Nordeste**, Fortaleza, v. 4, n. 01/02, 2002.

CARVALHO, Gilmar de. **Publicidade em cordel: o mote do consumo**. Maltese, São Paulo, 1994.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

CASTRO, Nei Leandro de. **As Pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o diabo**. 5. ed. São Paulo: Arx, 2006.

CATUNDA, Dalinha. **Entrevista concedida a Laiane Lima Freitas**. Por E-mail em 14/10/2017. [A entrevista encontra-se no anexo deste capítulo].

DANTAS, Janduhi. **Entrevista concedida a Laiane Lima Freitas**. Por E-mail em 06/11/2017. [A entrevista encontra-se no anexo deste capítulo].

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **Literatura Popular em Verso: estudos**. São Paulo. Edusp, 1986.

GALVÃO, Ana Maria Oliveira. **Cordel: leitores e ouvintes**. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

LEMONS, André. **Cibercultura e Mobilidade: a Era da conexão**. **Razón y palavra**, n. 41. Universidade Federal da Bahia, 2004.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MENDES, Simone (org.). **Cordel nas Gerais: Oralidade, Mídia e produção de sentido**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

PAIVA, E. B.; LOPES, M. G. Biblioteca religiosa e biblioteca medieval: encontro em "O Nome da Rosa". **Inf. & Soc.: Est., João Pessoa**, v. 18, n. 1, p. 159-169, 2008.

SANTOS, Idellete Muzart Fonseca dos. **Fronteiras do Literário: Literatura oral Brasil/França**. Zilá Bernad (org). Porto Alegre: UFRGS, 1995.

TERRA, Ruth. **Memória de Lutas**: a literatura de folhetos do Nordeste. (1893 -1930). São Paulo: Global, 1983.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1998.

Folhetos pesquisados

ATHAYDE, João Martins de. **Proezas de João Grilo**. Juazeiro do Norte, Tip. S. Francisco, 1977.

BARROS, Leandro Gomes de. **O cavalo que defecava dinheiro**. 3. ed. Fortaleza: Tupynanquim, 2003.

BARROS, Leandro Gomes de. **O dinheiro e o testamento do cachorro**. São Paulo. Editora Luzeiro, 2014.

CATUNDA, Dalinha. **Cordel no embalo das redes**. Rio de Janeiro, edição da autora, 2011.

CATUNDA, Dalinha. **O menino que atravessou o arco-íris**. Juazeiro do Norte, edição da autora, 2016.

DANTAS, Janduhi. **O aposentado que vai casar-se com uma cabra**. 2. ed., Campina Grande, edição do autor, 2015.

Anexos

Entrevista com Dalinha Catunda

1- Qual a sua inspiração para escrever cordel?

Além de ser filha de uma poetisa, tive uma tia que era professora e desde muito cedo me ensinou a recitar. Aprentou-me através da poesia, poetas como: Juvenal Galeno, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias, que me deram base para escrever meus poemas e também meus cordéis.

2- Como organizou a narração do cordel “No embalo das redes”?

Eu, de certa forma, refiz a caminhada do cordel, mostrando as etapas de sua vida até os dias de hoje. E nesse roteiro, destaquei o cordel nas mídias: rádio, jornais, televisão e internet.

3- Qual a importância das mídias para o Cordel?

O cordel que muitos diziam que estava morrendo, ganhou sangue novo com as novas mídias. Se ele chegou ao Brasil no baú dos colonizadores, hoje ele voa mundo afora nas asas da internet. Temos mais divulgação, repassamos as regras da literatura de cordel em debates virtuais, cordelistas de todo Brasil acabam interagindo através das redes e assim cresce a propagação

4- A senhora é uma cordelista ativa nas redes sociais. Como começou essa relação com o mundo digital?

Começou em 2008. Eu escrevia como colaboradora para dois jornais do Ceará: *Diário do Nordeste* e o jornal *o Povo* e enviar minhas contribuições por e-mail facilitaria. Depois, comecei a escrever para blogs, em seguida, criei os meus blogs também. O Cantinho da Dalinha e o Cordel de Saia. No Cordel de Saia, tento reunir as mulheres cordelistas.

Entrevista (Janduhi Dantas)

1- Qual a sua inspiração para escrever cordel?

Me inspiro em temas corriqueiros, do dia a dia das pessoas. Gosto de falar de política, de temas que tenham a ver com cidadania; temas que despertem o senso crítico

de meus leitores (que imagino, em sua maioria, jovens estudantes). Acho que escrevo um cordel voltado para a sala de aula.

2- Por que escolheu a Literatura de Cordel para se expressar?

Como quase todo nordestino, me deparei com o cordel ainda na infância. Menino, adolescente, me arrumava para ir para a escola ouvindo cantoria de viola no rádio. Adolescente, era levado pelo irmão mais velho para as cantorias que havia em nossa cidade e região. Em nossa casa havia uma enorme coleção de cordel que pertencia ao meu irmão mais velho. E eu lia todos esses cordéis. Os clássicos da Literatura de Cordel. Minha adolescência e juventude, vivi-a nesse universo de leitura de cordel e de cantoria de violas. Adulto, uni a atividade de professor leigo de português com a de cordelista e publiquei um livro com dicas de gramática em versos de cordel. Foi meu primeiro trabalho publicado, em 2004. Daí em diante, não parei mais de escrever cordel.

3- Quais questões o senhor quis tratar no cordel “Peleja da carta com o e-mail”? E como organizou essa narração?

Quis confrontar uma moderna possibilidade de comunicação com uma tradicional. Para a elaboração da narrativa, recorri a um gênero frequente do Cordel, a peleja.

4- Qual a importância das mídias para o Cordel?

Acho que têm a importância, principalmente, de dar ao cordel uma maior divulgação.

5- O senhor é um cordelista que utiliza o mundo digital a favor dos seus cordéis? Se sim, como?

Sim. Porque a internet é fonte de informação talvez a mais importante nos dias de hoje. O cordel “O aposentado que vai casar-se com uma cabra”, escrevi-o todo a partir de informações retiradas da internet.



4. Um eremita em Moçambique: Chagas Levene

Daniel de Oliveira Gomes

Descalço imito eremitas antigos, mas o único mosteiro que conheço é este velho smartfone onde me acorrento e oro como um faquir em cima de lâminas
(Levene, Chagas)

Chagas Levene, atual poeta moçambicano, utiliza o termo “pirotecnia” tanto na obra *Pirotecnia*, quanto em *Porto das Luzes*.

A PIROTECNIA

A minha tristeza é a felicidade

Com que construo a pirotecnia dos meus poemas

(Levene, 2010)

Se em *Porto das Luzes*, o termo pirotecnia aparece como definição ambígua de sua tristeza feliz, a “Pirotecnia”, como título de outra obra, assume relação também com uma questão vivida em Moçambique e que caberia, aqui, explicar. *Pirotecnia* surgiu derivada de uma situação de insegurança que se viveu nas duas principais cidades de Moçambique onde, por tempos, o Estado tornou-se impotente ante o desejo popular de justiça a todo custo, e as pessoas começaram a recorrer às práticas de linchamentos. Coisa, infelizmente, recorrente em outros países da África.

Pirotecnia, em sentido estrito do termo, alude a se manusear fogos de artifício para entreter um público qualquer. Notar linchamentos em Moçambique como um efeito

pirotécnico é criticar, acredito, não apenas a ausência do estado, mas ironizar sobre os linchamentos como efeitos de justiça, quando por prática se passou a incendiar os corpos das vítimas em pneus. Esta prática coletiva de tocar fogo no corpo-vítima surge como modo ritualístico de marcar publicamente a fatalidade do condenado como algo excepcional e modelar de punição. É marcar com a pirotecnia que a morte exemplar não é apenas dada como uma morte a mais. Pirotecnia quem sabe desponta do repensar irônico sobre a natureza humana como natureza instintiva-institucional a partir do fenômeno dos linchamentos em Moçambique.

Em *Pirotecnia*, a estrela é também este pneu em chamas na noite com um corpo humano incendiado pirotecnicamente, a estrela surge do horror, eis o artifício por justiça que gera o intolerável do útil. Já em *Porto das Luzes*, a estrela tem o significado da esperança em meio à desesperança posto a inspiração para o livro que começa a provocar os primeiros esboços de Levene maravilhado após ler Luís Carlos Patraquim. Muito embora, boa parte dos poemas sejam derivados de anos de trabalhos sem ter em vista propriamente a publicação de um livro. Patraquim, autor-referência de Levene, que em entrevista a Manuel Nunes confessa sua necessidade interior de “dizer as coisas que já foram ditas” (Patraquim, 2006) a partir de uma perspectiva de maravilhamento do mundo. Levene, por sua vez, também busca uma poesia que reitera muitos dizeres, dizendo o que já foi dito, a medida em que ele escreve almejando um maravilhamento, mesmo no impossível.

Como vemos, duas referências antagônicas de moçambicanidade constituem o estopim dessas obras. Em um livro, portanto, Levene maravilhado e movido pelo maravilhamento de Patraquim, em outro, Levene horri-

zado, movido pelo horror dos linchamentos públicos. No entanto, a metáfora da estrela permanece semelhante em ambos os livros, marcando a coerência estética que desemboca em *Tatuagem de Estrelas*. Pois bem, não poderíamos afirmar que um livro seria mais militante do que outro. O militantismo de Levene acontece naturalmente, primeiro por sua origem, uma vez que crescido em um país como Moçambique, que desde sua independência acaba governado pela mesma elite, segundo, por um fazer poético que milita de modo mais holístico como ação pela escritura que ultrapassa a política e o pós-colonialismo como questões capitais de uma configuração nacional. Seu militantismo é estético e, ao dizer isto, justifico notando a ação de uma reflexão da qual Moçambique compartilha, mas que não precisamente se restringe à esta terra e suas ruínas políticas. O questionamento de Levene parece dirigir-se, nesse sentido, duplamente. Tanto numa crítica nietzscheana à humanidade em pretensão artificial de justiça e liberdade (quando, ao seu modo, a questiona como “demasiado humana”), quanto ao artifício de seu próprio tecer poético, ponderando então um lado metapoético, ou seja, debruçado sobre si mesmo. Explico melhor, Levene me parece quase sempre, ou ao menos frequentemente, dirigir-se a si mesmo também, mesmo quando acabe usando um tom eremítico, como se se dirigisse a um outro universal, incondicionalmente ao tempo presente.

Minha tristeza é uma paisagem
Que sobe pelas paredes
Deita-se ao anoitecer e de madrugada puxa-me os
lençóis
A recordar-me o dia mal passado,

Na enchente do rio das minhas dúvidas.
Como um eclipse inevitável prendo-me num cigarro-
Uma bengala incandescente onde trituro meus
pulmões

Como um jumento para o sacrifício, procuro a sarça
dos teus olhos

Que sobram num retrato que recolho como as
cinzas

De cigarros em cinzeiros de esplanadas de cafés. (...)

(Levene, 2016)

Tal como nos versos desse poema em que se aloca um “como jumento para o sacrifício”, na “enchente do rio de suas dúvidas”, Levene parece desconfiar de sua missão poética, buscando algo na “sarça” dos “teus olhos” (leitor? Poesia? Musa?), como “para o sacrifício”, entre cigarros sucessivos, buscando alguma resposta, ao prender-se “como um eclipse inevitável” no fumo para possivelmente escrever. A palavra “sarça” remete à sarça em chamas, registrada no livro de Êxodo, a qual Deus se revela a Moises, bem como a sua missão. Quem sabe, Levene vislumbra a sarça ardente (pneus com corpos carbonizando no fogo) como a estrela/anjo/horror que o guia a escrever “Pirotecnia”.

A questão da degenerescência é levantada, constantemente, em Levene. Desdobrada por vezes no poeta mesmo (onde vemos um superdimensionamento do íntimo, da tristeza, da busca de fuga pela criação des/comprometida) ou nas denúncias do mundo que ele observa (um mundo degenerado, que evoluirá). A degenerescência do mundo observado nos linchamentos ocorridos em Moçambique é vista como a de uma sociedade infra moderna que sequer

alcança à complexidade de um poder disciplinar (para pensar em Foucault) na população. A regulamentação da população é investida num jogo de tecnologias particulares daquele lugar, mas que Chagas Levene utiliza como pretexto para questionar o humano sob uma obra maior. Não haveria um mecanismo inconsciente ou consciente de purificação de raça, de biopoder, que asseguraria uma linha evolutiva na “raça moçambicana”, ali sendo operada? Uma condição de aceitabilidade do horror, deixando eliminar ou eliminando os baixos, os insanos, os criminosos, os julgados em público, por linchamentos? Paradoxalmente, também, podemos aproximar da noção de uma sociedade de guerra ali instalada em Moçambique, ou uma sociedade des-normalizada derivada de uma tradição de guerra com uma democracia muito incipiente para se ponderar implantada. Nesta sociedade de guerra, algo funciona onde sequer o biopolítico pode ser estabelecido como mecanismo, onde o problema urbano da justiça é o do descontrole, e não o do controle, da degenerescência (os linchamentos). Ou seja, a condição de aceitabilidade de se eliminar vidas publicamente em prol da justiça justa, a justiça que purifica fenomenologicamente pelo fogo, pode vir a ser tanto própria de uma sociedade de normalização, quanto de des-normalização. Ou pode ser uma forma de normalização biopolítica funcionando sutilmente numa sociedade em superfície des-normalizada, onde está vigente o controle dentro do descontrole.¹

— Não custa reiterar que a degenerescência é levantada, muitas vezes, também como louca busca do poeta por uma

1. Um controle de maior prazo dentro do descontrole cotidiano, onde a justiça normalizada do Estado moçambicano esteve ausente, impotente, ocorrendo, por exemplo, os linchamentos de pessoas.

solução utópica, quer seja, pela fuga na escritura. Esta estrela de Levene é ele mesmo, também. Papel-espelho, refletindo ao poeta aquilo que ele mesmo procura, esperança solitária, seu próprio rosto íntimo. Crescente tristeza pessoal como “paisagem que sobe pelas paredes”, tal como o musgo e a vegetação sobem por destroços de ruínas abandonadas. Levene busca sua própria poesia, esperança solitária na desesperança/desespero, quase uma estrela no céu, que é ele mesmo, o ser humano. Versos finais de *Pirotecnia*:

Arranho as portas da noite. Bato desesperado as
janelas/ Posso construir algo com os livros que li?
/ Na ante-câmara da memória vêm-me os sonhos
abandonados, turvos (...). (Levene, 2016)

Uma voz anacrônica, em desassossego individualista, de um certo espírito dormente com os astros artificiais que o circundam, de modo a possibilitar um paralelo com uma de suas possíveis referências de leitura, um quase poeta, um quase-heterônimo, Bernardo Soares. Como diria em *Livro do Desassossego*, “oh noite onde as estrelas mentem luz (...)”; ou

toadas a mármore em longes palácios, reminiscências pondo mãos sobre as nossas, olhares casuais de indecisões ocasos em céus fatídicos, anoitecendo em estrelas sobre silêncios de impérios que decaem (...). (Soares, 1982)

Em *Via Láctea*, Bernardo Soares buscava descrever sua ruína interior, mas ainda quiçá menos arruinada que a dos olhares objetivistas de tantos que buscam descrever o exterior (a tristeza niilista que duvida do próprio real e “sobe pelas paredes”, como quer Levene). Nesse sentido é que a

decadência interna e a externa, a que se sente no não poder dizer nada ante um fato e a que se vê no exterior, na ruína exterior do mundo, são uma única substância emotiva.

Tal como em *Falar sobre o falado*, Fiama Hasse Paes Brandão diria:

sejam ou não fogo (as estrelas) mova-se ou não o sol
(de Copérnico), duvida do real, que dizem estar em
si, mas não duvides jamais do amor de que te falo,
ou das palavras. (Brandão, 1988, p. 15)

Há, portanto, nesses poetas, a esperança no real a partir de um maravilhamento que passa pela subjetivação sensacionista em primeira instância. A palavra é capaz de dizer e sentir mesmo ante o inefável. Decadência dupla, ruína interna e externa, desesperança e esperança, imanência transcendente, dúvida e certeza. Em Fiama e em Levene leio, de modos distintos certamente, a repotencialidade ancestral e bucolicamente próxima da natureza que a palavra catalisa como força de nomeamento e força de afeto.

Mesmo que as estrelas sejam sempre apenas palavras, estar semiatento (e semitonto) ao real é a missão poética paradoxal que se pauta no duvidar do real. Duvidar das estrelas ao falar sobre o falado, espécie de reconvergência cósmica ao ceticismo. A palavra poética (amável, amorosa, natural) deve ser esperança, assim mesmo, por ser capaz de chegar ao âmago conotativo ou imanente das coisas, por mais que esta essência só se constitua na própria poesia. Para Fiama e Levene, o real e a matéria poética são um movimento de troca, intercâmbio, com a natureza da criação, de modo que o percurso é feito pela matéria percorrida. Escrever ou falar sobre o falado, o olhado, o testemunhado, é, independentemente do prazer ou do horror da cena, estar

imerso nesse percurso, nas rochas, escombros, cemitérios interiores e desassossegados do próprio poeta. Isso tudo, sem a certeza de ter conseguido ou não. “(...) eu apenas deixo aqui e ali metáforas pouco conseguidas/ de poemas por escrever (...)” (Levene, 2016).

Desdobrando a nossa caça às influências das sombras de Levene, outras referências mais diretas seriam, possivelmente, José Craveirinha, Jorge Viegas, Heliodoro Baptista, Eduardo White, Ungulani Ba Ka Khosa e Celso Manguana (embora este seja mais um colega e amigo que partilhava com ele as influências de formação, na geração Oasis)... E também, Ezra Pound, Herberto Helder, Bernardo Soares, dadaístas, movimento da *beat generation*, Allen Ginsberg, dentre tantos outros, e, de soslaio, também o nobel T. S. Eliot, que, em uma estrofe de seu poema *Homens Ocos*, diria:

Os olhos que temo encontrar em sonhos
No reino de sonho da morte
Estes não aparecem:
Lá, os olhos são como a lâmina
Do sol nos ossos de uma coluna
Lá, uma árvore brande os ramos
E as vozes estão no frêmito
Do vento que está cantando
Mais distantes e solenes
Que uma estrela agonizante. (Eliot, 1981)

Estrela agonizante é a ausência da estrela, o oco do porvir. Estrela das sombras. A justiça surge artificializada por sua ausência. Há “outra noite” na noite, como diria Maurice Blanchot. Outra coisa na ausência das coisas, da vida. Levene bebe dessas “chagas”, dessas águas, desses sonhos, e o tema da morte sempre vai presente atrás e para quem

das estrelas. Outra referência de Chagas Levene que vale-
ria destacar, sobretudo, também, seria Heliodoro Baptista
(autor da província de Zambézia, cuja poesia eclética era
conhecida em jornais, autor de “por uma de toda a Folha”
(1987), autor irreverente que no final dos anos 90 entrou
deliberadamente em greve de fome por perseguição).

(...) É isso: morre-se ou vive-se na ambiguidade
mas o amor empolga como nunca
antes em qualquer nervo desta galáxia.
Então pensamos:
por cima de toda a folha
há a luz, este surpreendimento
a suor de animais insaciados que se veste de nós
e de nós se assombra (ou inquieta, subverte?)
a urbana convivência
tecida em silogismos
e recamada de ódios.
As coisas, ah as outras coisas
surgem pela própria ausência. (...) (Baptista, 1988)

Em entrevista, no catálogo de entrevistas a escritores de
Moçambique², de Michel Laban, Chagas Levene, em dado
momento é questionado por usar uma palavra americana
em sua resposta. Questionava-se se a obra moçambicana
é aquela que respeita uma língua portuguesa moçambi-
cana, bem como, citava-se Jorge Viegas que nunca usara
uma palavra tipicamente moçambicana. Mas enquanto
Bruno Macame respondia que seria preciso separar aque-
les que usam português moçambicano em um nível ou em
outro, Levene diz: “O certo é que o português aqui não

2. Raro material sobre poesia moçambicana, praticamente único, sin-
gular, mas em 3 volumes.

está a desaparecer: são os fantasmas de alguns que não estão conseguindo acompanhar o *feeling*...” (Labain, 1998, p. 1227). Notemos que a resposta do poeta foge do espaço, do português, do contexto. De imediato, o entrevistador rebate “está a dizer o *feeling*, uma palavra inglesa!”, e a resposta de Chagas é: “incorpora-se no português: qual é o problema? Isto aqui é uma questão de estar vivo, não temos de ser camonianos. Não quero vascodagamizar Moçambique”. (Id, Ibid.). De fato, como Macame dirá na sequência, se precisassem falar chinês para se comunicar com o mundo, estariam dispostos.

Trata-se de onde possivelmente advém este “*feeling*”, em Moçambique, naqueles jovens daquela geração. Resta-me imaginar que estavam a continuar referenciais da poesia rebelde americana, embora Levene, na ocasião não soubesse tão bem falar inglês. Quem sabe, trate-se de uma energia surgida quando já se está cansado do próprio lugar, buscando mais do que o mesmo, uma busca de outros espaços, busca de outros sentidos, sentimentos. Pois bem, a respeito desta busca, seria a de uma poesia menos cerebral e mais sensível, emotiva. Ademais, eles eram muito jovens, naquele contexto, e queriam vivenciar emoções distintas. Provavelmente, um referencial forte em Levene tenha sido o “*feeling*” da música, também, para além da poesia de rebeldia americana, pois notamos afinidades constantes. Como alocaria o próprio Levene, na poesia selecionada para figurar ao fim daquela entrevista: “Os poetas não são o cérebro da sociedade/contudo funcionam como o sangue transportador de emoções/ para que a sociedade compreenda-se por si” (Labain, 1998, p. 1229)³

3. Dirigindo-se a possíveis eremitas da contracultura como ele, na vanguarda da poesia anticapitalista americana, Allen Ginsberg punha em

Para repensar esses temas, teríamos que voltar ao próprio Iluminismo, que enfatizava o emblema utópico da ciência e da razão, pressentido a etapa revolucionária à qual chegaria, na queda da Bastilha, a noção de liberdade como estrelas apagadas, ou da Justiça como irracionalidade. O tom solitário eremítico de Levene será uma das formas do autor revelar sua obscuridade, fazendo menção à origem normativa do homem contemporâneo, pautada na sociabilidade comum. Nesta impossibilidade de sociabilidade (pacífica) surge certa obsessão universal de Levene por Justiça e Liberdade. Falo obsessão universal porque, ao ler estes dois livros de Chagas Levene, não me parece vinda de uma raiz original africana, pautada em símbolos vividos numa moçambicanidade específica, mas sim um apelo anacrôni-

versos hippies: "(...) olha desde o coração/ ardendo com pureza/ porque o peso da vida é amor/ mas, levamos a carga/ cansados/ e por isso devemos descansar/nos braços do amor/ finalmente devemos descansar/ nos braços do amor". Estas mesmas mensagens que me transportariam a uma canção de John Lennon, me transportam à poesia de Levene em Moçambique. É uma questão de herança da contracultura, poetas que desconfiam dos pilares culturais do ocidente, que almejam viver este "sangue transportador de emoções". Como pensar o velho pilar "Liberdade, Igualdade, Fraternidade" numa poesia contemporânea como a de Levene que busca justificar tais pressupostos universais de justiça e racionalidade sob o manto de uma utopia atópica? No ensaio "*Sur la route du Temp*", Juc Justin proporá que, em verdade, o irracional é a expressão natural do humano, lembrando a revolução francesa como redução da passagem brutal de uma sociedade de ordem a uma sociedade de classe, onde o homem novo nasce como "*citoyen*", cuja vida e justiça é garantida pelo direito, por direito. Ou, para voltar a Levene e Moçambique, por um estado de direito, seja ausente ou não. Diria que Levene é contemporâneo em razão de fixar o olhar mais para o obscuro, neste céu. Pois, como citaria Agamben "(...) *le contemporain est celui que fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité*" (Agamben, 2009, p. 28)

co e atópico para as raízes da Justiça enquanto velha norma simbólica do ocidente. Dado, assim, pela voz de um “*anachorète*” moçambicano em estado contemplativo/meditativo de retiro, este “*éremitisme*” em desassossego de Levene, uma travessia sonolenta, interior, por um deserto sem estrelas. Qual eremita culpado e puro de Guillaume Apollinaire que brada “estrelas demais fogem quando eu rezo (...)”, a frieza azul escuro do manto do ermitão do tarot de Marselha indica uma noite escura e sem estrelas. Esse eremita coloca seu leitor como um consulente, no lugar adivinhatório e passivo, rerepresentando velhas mensagens. Assim a poesia de Levene dá conselhos de prudência, paciência, recolhimento e espera... No poema *Meditação*, leremos:

Ajoelho-me defronte ao tempo como um eremita cansado.
Minhas indagações permanecem sem respostas
Que o murmúrio do mar guarda.
O rio enche-me as costas com seu cansaço milenar.
O horizonte treme com sua febre sem o pôr-do-sol.
Ha muito que a esperança é uma mercadoria rara
Que as páginas desse tempo procuram reescrever
nas praças
Como o murmúrio do mar, bato as portas de madrugada.
Dentro de mim há um rio e um porto onde busco a calma onde respirar.
Alguém responda
Onde estão os sonhos que cada estrela guardava
(Levene, 2010)

Mas, afinal, o que estamos a esperar em meio ao desespero? O eremita cansado é, mitologicamente, o tempo

(*Cronos*), com seu lampião para o alto da cabeça, qual na imagem mística de Tarot, ilumina a rota do tempo, mas nos ensina a tentar vermos a “outra noite”. Didier Colin, em seu livro de tarot divinatório, onde estuda as origens históricas e as significações das imagens das cartas, elucida-nos que o eremita:

(...) il vient éclairer notre lanterne, selon l'expression populaire en usage depuis de XVII siècle et qui a aujourd'hui le sens métaphorique d'apprendre, découvrir quelque chose ou en prendre conscience, être informé, éclairé, renseigné. (Colin, 1999, p. 64)

Levene oscila com sua lanterna e, por vezes, sua fala eremítica é iluminada com um brilho radiante de esperança no futuro, um brilho de energia juvenil, e ele revela o que se espera, no caminho do futuro: a evolução espiritual do homem como “força infinita” qual profetiza o poeta, no fim da violência, das armas, quer seja, uma “paz sem armas”.

Por tanto terem andado, mesmo a tropeçar.
Por tanto terem desejado se elevar.
Por tanto terem construído o seu interior.
A mudança de cada um terá uma força incalculável
Como todos os rios nas barragens a produzir uma
força infinita
Para que a humanidade brilhe mais que mil sois,
Mil estrelas, mil cometas e haja enfim a paz sem armas.
(Levene, Id. Ibid.)

Não está a falar na disposição imaginaria onde a guerra mantém a paz, ou em crer que a política confere a paz (lembramos da inversão foucaultiana da frase de Clausewitz,

postulando que a política seria “a guerra continuada por outros meios”). Pensar que a guerra ajuda a manter a paz é crer que as armas seriam fundamentais posto que defendem a vida, mas sua poesia sonha sim uma paz sem armas ainda não alcançada. O eu-lírico, no poema intitulado “Mosteiro”, sentindo-se enclausurado como se “em um mosteiro”, confessa poeticamente a impossibilidade de um futuro realmente pacífico, quer seja, sem guerras.“(...) Apago o silêncio dos gritos que assustam as manhãs com a sua sentença/ onde a receita é sempre o coro da impossibilidade de um futuro sem guerras” (Levene, Id. Ibid., p. 23). Vislumbra, pela poesia, uma coisa oposta ao que o inspira a escrever, mesmo na impossibilidade da esperança, vislumbra uma força infinita de uma paz sem armas, o que seria uma paz ainda inominada, mas que faria a humanidade “brilhar mais que mil sois”. É a estrela almejada. (Quem sabe um brilho de juventude escondido por detrás do eremita cansado, quem sabe uma pirotecnia poética).

Talvez mesmo a busca dos linchamentos seja uma “paz armada”, uma paz que surge de uma intensidade guerreira, para Levene. É de onde a política pode se fazer possível⁴. No caso dos linchamentos em África, onde se condenou à morte pública o degenerado, o anormal, o infrator, o aparato legal, institucional, é contraído em função de se potencializar a máxima “Fazer viver e deixar morrer”. Máxima que Foucault situava no emergir do século XIX, ou meados do XVIII, onde a vida, o bios, e/ou a morte, tornavam-se efeitos de uma nova modalidade histórica de poder do Estado. Percebo que Levene não focaliza Moçambique em Moçambique, ao contrário, ele avança de Moçambique

4. Inês Lacerda Araújo diria: “(...) A política deve provir da guerra, a guerra é a finalização do biopoder” (Araújo 2018: 151)

para mostrar o quão longe estamos todos de velhos ideais de normalidade e paz. (O poeta aposta numa visão epicurista de mudança, para que a humanidade pudesse, enfim, quem sabe, “brilhar mais que mil sois”. Seria a individualidade ética a responsável por isso e não exatamente as governabilidades fracassadas).

Será que sob a paz, as subordinações às leis e ordens, ou seja, à Justiça, haveria uma guerra potencial, própria de uma violência inata situando o homem contra o homem, e as guerras com armas teriam surgido como parte estratégica de uma institucionalidade para apagar as guerras cotidianas, as guerras privadas? Vale lembrar as indagações de Foucault, em *Em Defesa da sociedade*, mais precisamente na aula de 21 de janeiro de 1976, ao se questionar se acaso a relação de poder seria em seu fundo uma relação de guerra, se

(...) sob a ordem calma das subordinações, sob o Estado, os aparelhos de Estado, sob as leis etc.; devemos entender e redescobrir uma espécie de guerra primitiva e permanente? (Foucault, 1997, p. 53)

Se Levene percebe uma medievalidade em Moçambique, um não-estado que faz constante uma guerra interna, Foucault lembrara que no fim da idade média justamente emerge um Estado mais institucionalmente dotado de relações legais que suplantavam a guerra cotidiana pela guerra formal. Mas após esta hipótese, Foucault define que, em verdade, a Guerra é o motor das instituições e da ordem. Pondera Foucault:

A guerra é que é o motor das instituições e da ordem: a paz, na menor de suas engrenagens, faz surdamente a guerra. Em outras palavras, cumpre

decifrar a guerra sob a paz. A guerra é a cifra mesma da paz. (...) Não há sujeito neutro, somos forçosamente adversários de alguém. (Foucault, 1997, p. 59).

Chagas Levene, percebendo os linchamentos como uma guerra justiceira entre os mais pobres, me parece ter esta consciência de decifrar uma guerra sob a paz, sob uma poesia pirotécnica, consciência de uma batalha permanente que não reclama por uma Lei que pusesse fim ao horror, mas por uma outra modalidade de paz, outra modalidade de relações de poderes, de atravessamentos de desejos, de beleza, de ações positivas. Levene denota que ali já está em curso uma Lei, uma norma, uma Lei no horror. Assim, ele vai na linha foucaultiana que entenderia que:

No início, claro, a guerra presidiu ao nascimento dos estados: o direito, a paz, as leis, nasceram do sangue e da lama das batalhas. Mas com isso não se deve entender batalhas ideais, rivalidades tais como as imaginam os filósofos ou juristas: não se trata de uma espécie de selvageria teórica. A Lei não nasce da natureza, junto das fontes frequentadas pelos primeiros pastores; as leis nascem das batalhas reais, das vitórias, dos massacres, das conquistas, que tem sua data e seus heróis de horror; a lei nasce das cidades incendiadas, das terras devastadas, ela nasce com os famosos inocentes que agonizam no dia que está amanhecendo (...) (Foucault, 1997, p. 58)

Mas, nos versos anteriores do poema citado, alertava-se as condições genéricas para se chegar a esta paz sem armas, e tais condições dependeriam de uma total desconstrução social. Esta anarquia estaria em demolir velhas construções para, com a mesma matéria prima, construir

outras. Nossos desprezos, nossos acasos, nossas bandeiras, nossas fragilidades, nossas paixões, são tais construções. Além disso, uma redescoberta de si mesmo sem qualquer mediação pedagógica ou formal, sem escolas, um aprendizado solitário (novamente a solidão como esperança) onde o sujeito seria o arquiteto de seu próprio viver.

Se cada um nessa caminhada descobrir que é sua
melhor escola
Que é o arquiteto da própria vida
Se cada um demolir velhas construções
E com a matéria prima construir novos edifícios,
novas pontes. (...) (Levene, Id. Ibid.)

Nesse pressuposto, “como os antigos quando se ergueram do chão” (Levene, Id. Ibid.) somos apartados das moralizações simbólicas tradicionais e formais do ocidente, e reenviados aos antigos, aos gregos, aos epicuristas. Foram estes temas explorados nos estudos da hermenêutica do sujeito como ao cuidado de si, pelo último Foucault, onde uma racionalidade moral poderia ser suplantada por uma racionalidade ética. Demolir velhas construções e criar um mundo mais inocente (poético) em que os seres humanos importem mais que as cores das suas bandeiras... Ou, como nos versos do poema Tolerância: “O que importam são as cores das bandeiras e não os seres humanos? Será que não existem inocentes neste mundo?” (Levene, Id. Ibid.).

Chagas Levene se autodenomina um eremita. Eremita, um ser noturno com um lampião nas mãos, iluminando com tal artifício um caminho obscuro. A poesia noturna sem estrelas deste poeta pode ser lida como a primordialidade da angustiosa tomada de consciência de uma “outra noite”. Ruído de um trabalho, trabalho de sondagem,

trabalho de aterro, busca noturna do “oásis”. Blanchot, em *A Armadilha da noite* propõe maneiras de se olhar a concepção de noite (o lado de fora do dia, a morte, obscuridade, ociosidade). O primeiro modo de se olhar a noite seria, usualmente, como um lugar cabal, como uma construção do dia, como mero “pressentimento” e sua “reserva de profundidade”, o dia é dia porque o sol nasce e termina, pura e simplesmente, assim a noite, nesse pressuposto dialético, seria mero lapso entre o movimento dos dias. Ou seja, o labor, a criação, a edificação do sol são iluminadas e não o obscuro. Podemos, contudo, acolher a ideia de noite e obscuridade como sendo um limite intransponível. Porém, Blanchot não assinala deste modo “triunfo das luzes que simplesmente expulsam as trevas” (Blanchot, 1987, p. 167) porque “assim fala a razão” (id. *ibid.*). Blanchot propõe, ao contrário, a percepção de uma “irradiação oriunda da profundidade (...)” (Blanchot, 1987, p. 168). A busca em questão é a da recusa, o distanciamento de si mesmo. Caminhar para a intimidade profunda do outro.

Noite sem estrelas, desestrelada, é por si só profunda cintilação desta “outra noite” blanchotiana, onde “se entra certamente pela porta da angústia (Blanchot, 1987, p. 168). No entanto, quando tal angústia vira desejo de afirmação de si mesmo, impaciente vontade, o gesto noturno do caminho é arruinado. Quando Levene vai tornar-se um indistinto poeta desta “outra noite”? Talvez à meia-noite, como dizia Blanchot “a meia noite cai quando os dados são lançados, mas só se pode lançar os dados à meia-noite” (Blanchot, 1987, p. 170). Chagas Levene é um autor que jamais gostaria, aqui, de interpelar como um guardião da cultura africana ou oráculo de Moçambique. Isso porque não vejo tal coisa em sua essência criadora (uso a palavra “essência” de modo

meio arbitrário, meio buscando outro lado desta palavra). Ao voltar-se para Eurídice, no mito grego, Orfeu arruína a obra. Traiu a noite, traiu a obra. Orfeu devia descer aos infernos sem olhar para trás, preocupando-se com seu canto apenas. Orfeu foi procurar nas profundezas justamente isto mesmo, a glória de sua obra, como pensará Blanchot. Mas, ocorre que Orfeu olha no caminho a outra noite. Imediatamente, ele é julgado pelo dia. Censurado por dar prova de impaciência, embora irresistível o fosse olhar para Eurídice, para trás. Como no poema “Amor e Paciência”: “Porque falar de paciência se ela, perseverante, teima e aceita/ limpar os restos de mais um amor queimado?” (Levene, 2010)

Como quem “lê a sorte em pergaminhos” (Levene, 2010), Chagas Levene procura o perfume da poesia e tenta aconselhar esta paciência da esperança. A impaciência é o perigo do eremita do tarot de Marseille, o que ele vinha nos dizendo sempre. Quando esta carta, esta lâmina, vira na mesa, a questão, o conselho, a recomendação, é paciência. “Poucos sabem que a dança do amor precisa da perseverança da paciência (...)” (Levene, 2010). O erro de Orfeu é sua procura, levá-la a sério a ponto de pô-la em ato de desespero, o desejo exagerado por Eurídice, querer possuí-la. Então, ao chamar por ela, ao voltar-se impaciente para vê-la, Orfeu perde Eurídice e sua alma desaba em ruínas, destroços noturnos de sua transgressão. “Chamo por ti/ Como se procurasse o início dos sons do teu nome” (Levene, 2010). Quem sabe, se ponderarmos a hermenêutica blanchotiana da inspiração poética desde o mito grego, na poesia de Chagas Levene, o olhar de Orfeu se sustente. Qual no poema *Uma canção em teus lábios* diz: “La vou ao entardecer/ buscar as estrelas que marcam a tua ausência” (Levene, 2010). Bem, neste caso, assim interpretando, Leve-

ne está na errância da impaciência, sobretudo na obra *Porto das Luzes*, onde o eu-lírico busca desesperadamente dirigir o olhar a um “tu”, que concluímos ser a própria poesia. Levene está traindo a si mesmo, pois não “ouve” o eremita, a sabedoria, o conselho. Não ouve o eremita, não “houve” o eremita. Levene precisa, às vezes, dar uma olhada se realmente é solitário no caminho desta noite sagrada, ao preço de sacrificar-se, (des)preocupado pela sua impaciência.

Nas noites cintilantes de Moçambique, por vezes, ele quer ver a si mesmo do lado de fora. Ele está por sair pela janela, coreografando uma dança exterior, identificando-se mais com a distorção dançante do piano de Thelonious Monk (o eremita americano), “como se ouvisse (...) as notas finais de *Blue Monk* agarro-me à janela/ Arrasto-me no rasto da poeira dos teus passos/ Descontrolado abano as minhas mãos (...)” (Levene, 2010). Ressaltando que, neste verso, o poeta cita a canção *Blue Monk*, que vem a ser um blues dissonante daquele que foi conhecido como o anachoreta, ou o “eremita do piano-jazz”. Mesmo misterioso e um tanto dissonante, Levene sempre procura, como em “Flores ao entardecer”: “(...) o teu olhar para me aconchegar/ como se tocasse nas teclas de um piano (...)” (Levene, 2010).

Por falar em eremita e tarot, por que não aludir ao presentimento da fatalidade na cartomancia para Macabéa, ao fim da narrativa de Clarice Lispector? Afinal, *A Hora de Estrela* chama-se assim posto que a estrela, neste caso, simboliza a hora da morte, único momento em que a protagonista Macabéa consegue tocar a estrela idealizada de si mesma. Macabéa retira-se da cartomante e se encontra na “hora da estrela”. Assim, o desespero se torna uma paradoxal esperança, em Macabéa. “Semelhança cadavérica” chamará Blanchot, sobre este momento em que o ser se torna si

mesmo, em que o homem se torna absolutamente homem a partir de sua morte. Este suicídio que Blanchot podia ler como relação de liberdade desde Kirilov. A noturnidade fria, a estrela distante, a solidão do poeta, como naqueles velhos versos de Manoel Bandeira: “Vi uma estrela tão alta. Vi uma estrela tão fria! / Vi uma estrela luzindo na minha vida vazia/ Era uma estrela tão alta, era uma estrela tão fria/ era uma estrela sozinha/ luzindo no fim do dia (...)”.

Eremítica paciência, “para dar uma esperança mais triste ao fim do dia”, diria Bandeira. Eremítica paciência ante a aproximação da obra, a aproximação da morte, expiação da falta, o lapso, o “oco” (Foucault). A própria tendência de Chagas Levene falando tanto em estrelas confere-se porque está em pauta também uma experiência de morte, de auto sacrifício paciente e impaciente. Na “outra noite”, um místico zumbi, Orfeu que tenta tomar sua Eurídice pela mão, tenta ler a mão da poesia, tenta sentir alguma intensidade, alguma vitalidade, pela escritura, e, sim, por vezes chega a sentir espasmos de vida. Veja-se o “Estrelas na tua mão”, quando diz: “Sinto alguns espasmos de vida a incendiar-me o corpo/ Como se eu fosse mais importante que as estrelas/ Que correm pela tua mão” (Levene, 2010)⁵

5. Este “poder-escrever” da mão blanchotiana de uma relação antecipada com a morte, a ruína final. Poder morrer, em Macabéia, a morte como poder (de uma estrela única, uma hora única). Ou, como Blanchot falaria “será que morro eu mesmo ou será que é sempre o outro que morre em mim, de modo que me cumpriria dizer, propriamente, que eu não morre?” (Blanchot, 1987, p. 95). Ou, ainda, citemos a frase que Blanchot toma do mais infantil (para Bataille) dos escritores, Kafka: “Escrever para morrer – morrer para poder escrever”. Chagas Levene passa longe da imortalidade, e não tendo temor à morte ou ao excesso de obscuridade, uma interiorização do exterior toma as rédeas do cavalo, do animal poético. “A intimidade é a eclosão e o jorro do exterior (...)”(Blanchot,

“Quem roubou as estrelas que / mostravam o caminho do oceano do coração?” pergunta no poema “Dumbanengue nocturno”. O céu não tem estrelas, na noite, nem pássaros, posto que a efígie da estrela, ou estrelas, em Chagas Levene, assinala a espera por este “oásis”⁶ pacífi-

1987, p. 137), ou, ainda circulando em Blanchot, “a noite é inacessível porque ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela e perder para sempre a possibilidade de sair dela” (Blanchot, 1987, p. 164).

6. O escritor e professor Lucílio Manjate fala sobre a revista/geração “Oásis”, em Moçambique: “(...) Em Maputo, surgem duas revistas, a *Lua Nova* e a revista *Oásis – Jovens pela Literatura*. Criada em 1988 pela Associação dos Escritores Moçambicanos – Aemo, a *Lua Nova* ainda pôde testemunhar o surgimento de nomes como o já mencionado Rogério Manjate, que chegou a ser editor da revista, Aurélio Furdela (5), Clemente Bata (6) e Ruy Ligeiro (7), todos partilhando o mesmo espaço com escritores consagrados como Eduardo White e Mia Couto./A revista *Oásis*, metáfora da esperança na revitalização ou fortalecimento da nossa literatura, foi fundada em 1997, em meio a obstáculos e/ou dificuldades de publicação. Por isso mesmo, ela foi o espaço privilegiado de um fervilhar de emoções e desencantos de parte dessa geração ávida de ver os seus textos publicados e os seus autores reconhecidos como *escritores*. A este propósito, vale recordar um excerto do editorial do primeiro número da revista e sublinhar o seu tom irónico e inconformista perante certa obsessão de entidades de cujos vaticínios (infalíveis?), supostamente escudados numa temporalidade existencialmente irónica ou castradora dessa possibilidade de se vir a *ser* escritor/obra, seriam sinais reveladores de que os mecanismos que dificultariam a revelação das então novas vozes tinham sido accionados: Profeta – *Só daqui a meio século, ou mais... Oásis – Calma aí... o pensamento é a essência da existência, e eu penso. Profeta – Pensar não é existir meu filho. Não sejamos idealistas subjectivos, o vulcão só é quando há erupção. Uma coisa é existir, e outra é ser. Oásis – Não me confundas. As coisas não acontecem por si próprias, fazem-nas acontecer. Também não sou vulcão para usufruir da erupção. Eu sou o fim último de um rio subterrâneo num deserto... Profeta – Estás a ver... subterrâneo... deserto. Decididamente não existes. Só daqui a um século...! Oásis – A sua profecia é inconsequente. Melhor é comprares um cronómetro, o espírito do*

co impossível ante um mundo em ritmo acelerado, onde seu coração de poeta contrasta. “Meu coração bate como relógios quebrados” (Levene, 2010). Escrever à espera como quem não espera nada significa ir imitando o mundo sem astros do ajudante de guarda livros, o Pessoa em dias tristes que vinha a ser Bernardo Soares (uma das referências de Levene). “Ergo os olhos e vejo as estrelas que não tem sentido nenhum” (Soares, 1982).

Soares também tão tenaz em sua inutilidade sociológica para Portugal, usa o pensamento metafísico neste estado de inércia.

Tenho amor a isto, talvez porque não tenha mais nada que amar, ou talvez, também, porque nada valha o amor de uma alma, e, se temos por sentimento que o dar, tanto vale dá-lo ao pequeno aspeto do seu tinteiro como à grande indiferença das estrelas. (Soares, 1982, p. 8)

Bernardo Soares, poeta de estrelas desassossegadas, próximas do vazio, do nada, da inação, do sono. Por isto, o Livro do Desassossego é repleto de frases como estas: “E por detrás da derrota surge pura a solidão negra e impla-

rio já perfura o perfil do deserto... (8)./ A revista Oásis era propriedade da AEMO, cumprindo assim a Associação um dos seus desígnios estatutários, designadamente, o incentivo ao surgimento de novos autores. De resto, nomes como Aurélio Furdela, Ruy Ligeiro e Chagas Levene, que veriam mais tarde os seus textos publicados em outras revistas (como as já mencionadas) e em livro, publicaram inicialmente na Oásis. Outros, que mais tarde também saíam em livro, militaram na Oásis, casos de Dinis Muhai, Helder Faiife e Sangare Okapi (este sob pseudónimo de Orpa Oripa de Barca). Importa destacar que a maior parte destes autores, por alturas da década 90, já publicava textos em jornais como Savana e Domingo...” (Manjate, 2015, s/p).

cável do céu deserto estrelado” ou “mar morto de emoção refletindo uma ausência de estrelas”.

Este direcionamento saint-exupéryano a um “tu” (Saint-Exupéry, grande voz eremítica e voadora entre as estrelas do ocidente, escreve dirigindo-se à segunda pessoa como em sua obra póstuma *Cidadela*, obra de meditações filosóficas a qual o autor chamou de “poemas”). O “tu”, a segunda pessoa, para quem *Cidadela* se dirige, torna solene, suntuosa, atemporal, o dito de um lugar de sabedoria sobre o sofrimento e as lições sobre a construção de uma edificação que pode ser a própria humanidade em liberdade. Um “tu” humano apartado dos homens, da humanidade. Chagas Levene usa paralelamente dessa fala a um “semi-eu” (este “tu” que é ele mesmo). Usa um tom de aconselhador, quase profético, mas penso que são conselhos para si mesmo, quicá inaudíveis, um monólogo, uma declaração de si a si. Em sua “Declaração”, falando com “vários eus”, escreve ao próprio “papiro” que lhe serve de descanso/trabalho:

Escrevo mesmo quando não verto nada para o papel.
Escrevo com o lápis da esperança na epiderme dos dias
Escrevo como se limpasse a face a seres humanos cansados.

Escrevo com a brandura e ternura das mãos.
Escrevo com a alma das nuvens
Falando com os vários eus em mim, em ti

Escrevo para mim e para outros que sabem observar-me na rua
E verem como varia meu rosto a cada dia
Como o céu, como os rios,
Como as milhares de faces que um poema pode ter.

Escrevo à espera como quem não espera nada.
Escrevo como quem vai partir e não parte.
Escrevo porque sou e mais do que tudo
Escrevo porque és o papiro
Onde as minhas mãos cansadas descansam
À espera de um novo dia, onde esperar um poema.
(Levene, 2016, p. 16)

Como quem não espera nada, a esperança na escrita como um lugar de repouso para uma nova escrita a esperar. Às vezes, a esperança em Chagas Levene se torna reverberação tautológica, ou a esperança de simplesmente escrever um poema. No entanto, a esperança na justiça e refúgio na solidão são dois pilares universalizantes de suas obras.

Gostaria que os seres humanos fossem insaciáveis
de justiça
E que meu desejo se acrescente a muitos ao redor
Que estão cansados de desejar por tanto carregarem o fardo
De sonho de justiça e não terem quem os escute.
Gostaria que o desejo de justiça não esmoreça
E que seja límpido como as águas das nascentes
Para que se realize um dia mesmo que alguns não queiram. (Levene, 2016, p. 43)

Chagas Levene escreve para outros como ele. Escreve para outros desejantes de justiça, ou para um outro poeta, outro eu-mesmo, tão solitário quanto ele (já eremita cansado), seguindo a mesma jornada. Como no poema “Jornada”: “(...) Nesta vida vais percorrer o caminho só. / Às vezes um e outro companheiro perceberão o que sentes / mas no fim do dia (...)” (Levene, 2010). Falamos de um po-

eta arruinado que, de repente, aparece como um eremita, ainda meditando em esperanças ante as ruínas do tempo e a impossibilidade da poesia mudar qualquer coisa no mundo, lirismo que guarda a esperança como algo valioso, como diria em “Meditação”: “(...) há muito que a esperança é uma mercadoria rara”.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Qu’est-ce que le contemporain?**, Paris: Payot&Rivages, 2009.

ARAUJO, Inês Lacerda. “Foucault com Busch, ou da relação entre Busch e o viagra”. In: GOMES, Daniel de Oliveira; SOUZA, Pedro de (org.). **Foucault com outros nomes**. 2a edição, Ponta Grossa: UEPG, 2018.

Baudelaire, Charles. **Sobre a Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Blanchot, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

Brandão, Fiama Hasse Pais. **Falar sobre o Falado**, Porto: Afrontamento, 1988

COLIN, Didier L’Hermite. Novième arcane major du Tarot divinatoire, **Le Livre de Bord du Tarot Divinatoire**, Marabout, 1999.

ELIOT, T. S. **Poesia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. 4. ed. In: **O que é um autor?** Lisboa: Veja/Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Il faut défendre la société**. Paris: Gallimard/Seuil, 1997.

GINSBERG, Allen. **Entre los poetas míos**. Biblioteca Virtual Omegalfa. 2013. Colección antológica de poesia social. v. I. Disponível em: <https://bit.ly/2YFQIP3>. Acesso em: 07 set. 2020.

HELIODORO, Baptista. Poema “Paisagem com poema em segundo plano”, Beira, **Cadernos Diálogo**, 1985. Disponível em: <https://bit.ly/2Qwpndq>. Acesso em: 07 set. 2020

JUSTIN, Luc. Sur la route du Temps... *In: Approches, Le contemporaine*, n. 175, sep. 2018.

LABAIN, Michel. **Moçambique. Encontro com escritores**. v. 2. Porto: Fundação Antonio de Almeida. 1998.

LEITE, Ana Mafalda “**Parágrafos sobre a poesia moçambicana contemporânea** – sonho e violência, viagem e loucura, confissão e memória”, *Via atlântica*, n. 16, dez. 2009.

LEVENE, Chagas. **Pirotecnia**. Maputo: Minerva Central. 2016.

LEVENE, Chagas. **Porto das Luzes**. Maputo: Ndgira. 2010.

LEVENE, Chagas. **Tatuagens de Estrelas**. Maputo: Ndgira. 2007.

MANGUANA, Celso. **Pátria que me pariu**. Maputo: Fundac. 2008.

MANJATE, Lucilio. Da nova geração de escritores moçambicanos à ideia de qualidade literária. **Revista Triplov V, Artes, Letras & Ciências**, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2ECPJI5>. Acesso em: 07 set. 2020.

MANJATE, Rogério. **Colectânea breve de literatura moçambicana**. Porto: Gesto. 2000.

MENDONÇA, Fatima. **Poetas do indico, 35 anos de escrita, Mulemba**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 16 -37, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano Demasiado Humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PATRAQUIM, Luis Carlos. “**Luis Patraquim escritor: a sede de conhecimento em Moçambique é grande**”. 2006. Entrevista a Manuel Nunes, 23 mar. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3gyLiLP>.

PATRAQUIM, Luis Carlos. **O Osso Côncavo e outros poemas**. São Paulo: Escrituras, 2008.

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego** por Bernardo Soares, v. I e II. *In*: GALHOZ, Maria Aliete; CUNHA, Teresa Sobral; COELHO, Jacinto do Prado. Lisboa: Ática. 1982.

S/A. Antologia de Poesia. Moçambique (2014). *In*: A. FREUDENTHAL B.; MAGALHÃES H.; PEDRO C. VEIGA PEREIRA (org.). **A casa dos estudantes do Império 1951 a 1963**. v. II. Lisboa: UCCLA.

SERRA, Carlos. **Linchamentos em Moçambique**. Maputo: Imprensa Universitária, 2014.



5. A pica das galáxias: dissonância, anormalidade e figurações do sujeito lírico na poesia brasileira contemporânea

José Rosa dos Santos Júnior

As poesias moderna e contemporânea são marcadas, sobremaneira, pelas urgências que atravessam e interpe-lam o indivíduo e que modulam, em última instância, o seu modo de ser, de estar e de perceber o mundo. Enten-dida, não raro, como um agente agressivo de rupturas, as líricas moderna e contemporânea desestabilizam uma série de conceitos e paradigmas sobre os quais a tradição se constituiu e estabeleceu as suas bases.

Entendida, desde a Antiguidade Clássica, como uma potência produtiva e desestabilizadora, a poesia, desde sempre, lutou pela permanência na polis, ora se alinhando, ainda que problemáticamente, às mais diversas estruturas de poder, ora questionando tais conjunturas e se situando como uma alternativa de construção de poderes-outros, ainda que pela via da clandestinidade, implodindo e rasu-rando imaginários, subjetividades e visões de mundo.

Hugo Friedrich (1978), ao se referir à lírica europeia do século XX, a entende como enigmática, obscura e de difícil acesso. O teórico defende que a força de expressão da lírica, não é inferior à força de expressão da filosofia, do romance, do teatro, da pintura e da música. No entanto, percebe-se, nas palavras de Friedrich, que essa força de expressão da lírica se forja por meio de uma característica inusual: a obscuridade que fascina, ao mesmo tempo em que descon-

certa o leitor. Trata-se, portanto, de uma expressão criativa que, em certa medida, abandona os princípios clássicos de clareza e de objetividade da linguagem e se apoia em valores como a dissonância e a anormalidade.

Friedrich (1978, p. 15-16) assevera que

esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes em geral.

Dessa forma, podemos concluir que a dissonância, forjada no encontro entre a obscuridade que fascina e a pretensa incompreensibilidade da lírica moderna, nos conduz ao domínio do estranho, do não-familiar e do absurdo.

Tudo isso se engendra, a partir da fantasia imperiosa do artista e da dramaticidade agressiva do poetar moderno que se vale de operações e dispositivos experimentais que se debruçam sobre modalidades e arsenais linguísticos insólitos, eletrizados liricamente, com uma sintaxe desmembrada, reduzida. Não é difícil encontrar, nas produções líricas moderna e contemporânea, curvas de intensidade e de sequências sonoras isentas de significado. Assim, podemos observar uma profusão de poemas, calcados na linguagem corrente, mas sem um objeto comunicável que objetivam criar um efeito dissonante de seduzir e, ao mesmo tempo, de confundir o sujeito leitor.

Diante de tais fenômenos,

[...] arraiga-se no leitor a impressão de uma anormalidade. [...]. Quem quer causar estranheza, surpreendendo, tem de valer-se de meios anormais.

Certamente a anormalidade é um conceito perigoso; suscita a impressão de que existe uma norma sem-piterna. Constata-se, porém, que a “anormalidade” de uma época tornou-se norma na seguinte, e deixou-se, portanto, assimilar. [...]. “Anormal” não é um juízo de valor e não significa “degenerado”. [...]. Isso porque uma cognição também é possível com uma poesia que não espera, como primeira coisa, ser compreendida, visto que ela, para concordarmos com Eliot, não encerra um significado “que satisfaça um hábito do leitor” [...]. (Friedrich, 1978, p. 18-19)

Assim, a anormalidade é um efeito da dissonância. E é o leitor quem primeiro sente tal consequência. Como o autor pondera, a anormalidade – resultada de um efeito estético específico – pode variar de acordo com o contexto em que é recebida e o que pode ser visto ou definido como anormal, hoje, amanhã pode não ser. No entanto, é o próprio Friedrich quem alerta para a anormalidade perene da lírica moderna e prova esse juízo por meio de Rimbaud e Mallarmé e conclui que a não assimilabilidade, construída da anormalidade, permaneceu como uma particularidade recorrente dos poetas mais modernos.

Aliada às noções de dissonância e de anormalidade, vemos, nos contextos moderno e contemporâneo, uma reconstrução do conceito de sujeito lírico. Se, para a tradição tratava-se de uma expressão da subjetividade e da constituição de um mundo subjetivo circunscrito e fechado em si mesmo, a modernidade, seus autômatos e seus signos em ininterrupta rotação, instaurarão a noção de um sujeito lírico fora de si, amplamente defendida por Michel Collot (2004).

A modernidade, desalojando o sujeito lírico da pura interioridade parece o consagrar à errância e à desapareição,

nos diz Collot (2004). Na defesa da experiência do sair de si, o autor, amparado em Hegel, continua:

O elemento subjetivo da poesia lírica se sobressai de maneira mais explícita quando um acontecimento real, uma situação real, se oferece ao poeta [...], como se essa circunstância ou esse acontecimento fizesse vir à tona seus sentimentos mais latentes. Esses estados de alma estão tão profundamente escondidos na intimidade do sujeito que, paradoxalmente, não podem se revelar senão se projetando para fora [...]. (Collot, 2004, p. 165)

Concordamos com a existência de um sujeito lírico moderno e fora de si, porque atalhado e atravessado pelas mais diversas e múltiplas experiências que o transbordam de si e para fora de si. Tais vivências, financiadoras desses transbordamentos líricos, pertencem, no contexto da contemporaneidade, às mais variadas pautas e ordens do dia: o Outro, o corpo, a sexualidade, o gênero, a raça, os embates políticos. Logo, nesse contexto, o sujeito lírico não se encontra autocentrado em sua interioridade, tampouco se possui, na medida em que é possuído por uma instância ao mesmo tempo a mais íntima de si e radicalmente estrangeira.

Se permitindo a experiência de pertencimento ao Outro – ao tempo, ao mundo ou à linguagem –, o sujeito lírico cessa de pertencer a si, afirma Collot (2004). Dessa forma, o sujeito lírico que se precipita para fora de si, se encontra com um mundo e com uma linguagem desencantados. Michel Collot admite que é somente saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não ao modo da identidade, mas ao da ipseidade, que não exclui, mas ao contrário, inclui a alteridade, como bem o mostrou Ricoeur (1990). Não para

se contemplar no narcisismo do eu, mas para se realizar a si mesmo como um outro.

Trata-se, portanto, de uma reavaliação moderna do sujeito, que não é mais encarado em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um exterior que o altera, e que permitiu uma reinterpretarção do lirismo e do sujeito, não mais ensimesmado, mas afetado por uma ressonância interior advinda de um espetáculo exterior. Tais encontros e transbordamentos, plasmados poeticamente, são o mote e a matéria lírica dos poemas que serão analisados a seguir.

Os construtos poéticos que por ora se apresentam para análise, fazem parte da *Revista Organismo*, números 2 e 3, publicados em 2018. Foram selecionados sete poemas de seis autores distintos. Todos os poetas e a própria Revista figuram no cenário marginal literário, em relação ao grande mercado editorial situado no eixo Rio – São Paulo. Trata-se de uma publicação baiana, com autores baianos, em sua grande maioria, alguns muito conhecidos e outros despontando no círculo literário. A escolha dos poemas levou em consideração as nuances apresentadas nessa pesquisa: a dissonância e a anormalidade e a figuração de sujeitos líricos fora de si que, no encontro com o Outro e com o mundo, elaboram uma complexa intercorporeidade que fundamenta a subjetividade e que se desdobra na palavra. Vejamos:

OGÓ

Em pé, duro e preto, imponente ogó,
Exu penetrou as invaginações da cidade, sabia bem
o cu do mundo,

Os picos, as bocas, de cima e por baixo das coisas
Que em tuas pernas encruzilhavam,
Ali, as portas se abriam como grandes lábios

Dava tudo de comer que Exu desejava
Assim ele comeu todo o universo!
A pica das galáxias,
Entrou e saiu dos confins por ser sem fins

Exu gozou,
Em noites quentes em que estrelas deitam com as
nuvens e escorrem na terra
seu orvalho
Feito os vai e vem dos carros, pneus que cantam as
madrugadas
Como são as putas ao desenhar teus corpos na viela,
E as travestis que dissolvem o homem em seus desejos
Aos gostosos garotos viris que se disseminam
Como é papai e mamãe e o teu sexo dos anjos

Exu observava como voyeur os crespos dos portões
e ferrolhos e via os
metais fundidos
O spray que esguichava na cara da parede o clímax
da arte proibida
Das janelas curiosas que chupavam até os bagos da
vida dos outros
Sabe bem da malícia dos nudes que chegam por
engano
Exu geme neon, espalhando o vermelho no preto e
no branco
A incandescente satisfação de uma
Rapidinha, demorada, com amor ou por acaso...
É ele que orchestra o tesão dos corpos com seu pau
duro na mão!

Laroiê!
(Ricardo, 2018a, p. 07)

O poema de Marcelo Ricardo já se apresenta dissonante a partir do título: *Ogó*. Para os leitores menos ambientados no universo afro-brasileiro, o vocábulo poderia trazer dificuldades de entendimento e interpretação. O *Ogó* é um bastão fálico que o orixá Exu carrega e que representa a sexualidade, a fecundação do universo e das forças que o regem. Tais representações podem, em certa medida, ser identificadas como dissonantes e anormais se tensionada com as temáticas e a escolha vocabular de determinada categoria de literatura implicada com os paradigmas canônicos.

No entanto, a escolha de “*Ogó*” para intitular o poema se faz bastante assertiva, uma vez que o campo semântico sobre o qual a lírica se ergue e se sustenta, dialoga diretamente com os arranjos que se formam no âmbito do conteúdo. O primeiro verso do poema aponta para essa representação fálica do *Ogó*: em pé, duro, preto e imponente. Aqui, nos interpela uma imagem bastante interessante que é a da cidade comparada a uma vagina sobre a qual Exu, senhor das ruas, becos, esquinas e encruzilhadas, penetra.

Percebe-se que a cidade, muito além de ser comparada, por vias analógicas, a uma vagina, é tomada como o próprio corpo feminino, possuidor de bocas, de pernas e de portas que se abrem como grandes lábios. O sujeito lírico, que parece sair de si para acompanhar Exu em suas aventuras eróticas, nos diz que essa cidade-vagina-mulher ofereceu comida ao senhor dos caminhos e da comunicação; ele, sendo a pica das galáxias, comeu todo o universo. Comer, aqui, adquire toda a potência interpretativa que a verbo produz.

A comilança fez com que Exu gozasse nas noites e nas madrugadas. O gozo de Exu, no poema, é compartilhado com outros tipos humanos que habitam, igualmente, a penumbra da noite, das vielas e das encruzilhadas: as pu-

tas, as travestis e os gostosos garotos viris. Exu como um grande guardião e conhecedor dos espaços da cidade, se posiciona no lugar de um voyeur e observa esse movimento frenético da abertura de portões e ferrolhos que anuncia o vai e vem na madrugada, o trabalho dos pichadores, a presença de olhares gulosos e curiosos nas janelas.

A imagem exusíaca que se constrói no poema é de uma entidade espiritual que conhece a malícia dos nudes que chegam por engano, que entende a satisfação de uma relação sexual rapidinha, demorada, com amor ou por acaso porque, é ele quem orquestra o tesão dos corpos com o seu pau duro na mão. Tudo isso, faz com que o poema *Ogó* se transforme numa leitura incômoda, obscura, dissonante, porque trata de questões ainda tão caras e pouco propensas à discussão.

O poema a seguir, além de tratar de um tema doloroso e preocupante, nos apresenta um eu-lírico totalmente descentrado, porque experimentou um escape de sua interioridade para provar do veneno tragado à força por uma menina de 16 anos:

DIGA TRINTA-E-TRÊS

Ontem

33 caralhos

invadiram o corpo

doído e dopado

de uma menina de 16 anos

na cidade maravilhosa.

No Brasil,

a cada 11 minutos,

uma mulher

é violada

- são 9
no tempo
de uma partida de futebol
com acréscimos.

50 mil mulheres
são as que declararam
terem sido violentadas
no espaço
de 12 meses
num beco
num quarto de criança
numa cama de casal
com crucifixo em cima.

Outras
90%
se calam
já que
dos estupradores
6%
em 26 estados
e um distrito federal
são levados a julgamento.

Ontem
33 caralhos
invadiram o corpo
dopado e doído
de uma menina de 16 anos
na cidade maravilhosa.

Hoje
33
é um número doente.
Seria menos triste

se tivessem sido 33 tigres
33 tubarões farejando sangue
33 ratos de esgoto...
Mas eram homens.
(Amâncio, 2018b, p.15)

A leitura do poema é, em primeira e em última instância, bastante desconcertante e agressiva, e que resulta num choque no leitor, porque se trata de uma poetização encarnada em um evento factual, ocorrido em maio de 2016, na cidade do Rio de Janeiro. A violência coletiva, que chocou o país, trouxe para a ordem do dia o debate sobre a cultura do estupro que molda nossa subjetividade, o nosso imaginário e que remonta a história fundacional do Brasil.

O poema que em muito se assemelha com um texto jornalístico, ainda traz marcas latentes do gênero épico, conforme definição proposta por Anatol Rosenfeld (2006): inclinação narrativa, verbos no passado, poetização de eventos pretéritos. O sujeito lírico que, comumente, se encontra alojado no presente de sua interioridade, no poema, é levado a percorrer os espaços da memória e da recordação, numa atitude de sair de si em busca de retomar um evento traumático que, por questões de saúde e sanidade, poderia ser esquecido, mas que não pode ser negado.

O eu-lírico utiliza uma série de palavras machucadas para dar conta de um contexto, também, machucado por 33 caralhos que invadiram o corpo dopado de uma menina de 16 anos. O poema nos coloca frente a uma realidade cada vez mais invisibilizada por uma sociedade hipócrita e que se forja em um modelo patriarcal, machista e misógino e que considera o corpo da mulher como uma propriedade particular, descartável e passível de ser invadido e vilipendiado.

Os dados poéticos, calcados em dados empiricamente comprováveis, desvelam e revelam a problemática do estupro no Brasil e se quer desestabilizador desde o título: o imperativo “Diga trinta e três” parece apontar para a necessidade de que não nos esqueçamos do número exato de homens – poderiam ser tigres, tubarões e ratos de esgoto, mas eram homens – que doparam e invadiram o corpo de uma adolescente que, nesse caso aconteceu no Rio de Janeiro, mas que se repete todos os dias nos becos, nos quartos de crianças e nas camas de casal com um crucifixo em cima.

O poema nos toma de assalto pela crueldade da ação denunciada pelo sujeito lírico e nos coloca numa zona de tensão e desconforto por tematizar o que Friedrich (1978) considera como “categorias negativas” da lírica moderna: a angústia, a dramaticidade agressiva, a confusão, o sombrio, o escuro, o domínio da exceção, a dilaceração, os lampejos destrutivos, as imagens cortantes que resultam no estranhamento e no desmoronamento das “categorias positivas”, a saber: aprazimento, alegria, plenitude harmônica e afetuosa, olhar feliz para com o real.

Se o poema *Diga trinta e três* nos leva ao domínio da dor, do instável, do dissonante, o poema “A rola do meu amado”, da poeta Graça Nascimento, nos oferece um sujeito lírico, numa atmosfera idílica, apaixonado pela corporeidade fálica do seu amante. Vejamos:

A ROLA DO MEU AMADO

Essa rola singular do meu amado
Tão igual e tão diferente das demais
Entra em mim com a sinfonia de alguns ais
Me mostrando o lado santo do pecado
Quando cresce no crescer da minha entrega
E endurece para entrar no paraíso

Abro as portas sem temor e sem juízo
E ao amor nada mais a vida nega

Sedutora e atrevida me domina
Dominada em meu poder que lhe fascina
Entra e sai até me ver cair vencida

No prazer de entregar e possuir
Num só ato a delícia de existir
Ao senti-la me rasgando a vida.
(Nascimento, 2018a, p.08)

O poema de Graça Nascimento aplaina (ou não) os sentimentos suscitados pelo poema anterior. Isso não quer dizer que estamos diante de um poema que elege como temática um motivo corriqueiro, pelo contrário, trata-se de um construto que para muitos pode parecer desconcertante, atrevido, abusado. A beleza e a força do poema residem exatamente em todos esses adjetivos anteriormente citados, porque o eu-lírico, amorosamente, elege a rola do seu amado como objeto de fascínio e de paixão.

O encontro do sujeito lírico com a rola singular do seu amado, tão igual e, ao mesmo tempo, diferente das demais desencadeia na amante uma sinfonia – a sinfonia do amor e lhe mostra o lado santo do pecado. A atmosfera que o poema forja é, a despeito dos que pensam que essa temática não poderia instaurar, de extrema sensibilidade e leveza. A rola do amado que cresce no momento da entrega e se endurece para entrar no paraíso, só o faz porque o eu poético “abre as portas sem temor e sem juízo”.

Diferente dos “33”, aqui, há uma relação respeitosa, humana, viva, pulsante e de troca mútua, afinal, a rola sedutora e atrevida só domina o eu-lírico porque é, igual-

mente dominada, por um poder que lhe fascina, ou seja, a possibilidade de entrar e sair até ver a amante cair vencida. A última estrofe do poema ratifica essa ideia amorosa e ambivalente de se entregar e de possuir. Aqui, já não é o falo do amado que confere delícia ao existir de sua amada, porque esse mesmo falo já se transformou em sua própria vida.

A *rola do meu amado* em muito se assemelha a um cântico amoroso e de louvor e encena uma relação cuidadosa e potente dos territórios corpóreos que, no momento do encontro, exaltam a relação entre arte, corpo e vida. Algo dessemelhante acontece no poema a seguir, em *Soneto #4726: Compadres na linha*, a conversa, ao telefone, entre os dois compadres, revela um espectro das relações calcadas no domínio do prazer unilateral e canalha, ao expor as intimidades, que nem sempre acontecem sob o prisma do querer de ambos, e oferecer esse corpo feminino como mero objeto público de prazer e satisfação do homem. Vejamos:

SONNETO #4726: COMPADRES NA LINHA

Amigo, nem lhe conto! Nem preciso
de puta! Minha esposa já me faz
gozar naquela bocca! Então, rapaz!
Fedor? Não, eu me lavo, eu suavizo!

Si chupa bem? Rapaz! Que lábio liso!
Que língua molhadinha! Não, attraz
não gosto, só na boca! Sebo? Mas...
é como comer queijo! Causa riso!

Na marra? Não, magina! Eu metto nella
com jeito, até a garganta... Não reclama,
magina! Nem se sente uma cadella...

Você? Também queria? Sim, sem drama!
Empresto, claro! Eu mando, e ella lhe fella
o pau quando eu quiser! Ella nos ama!
(Mattoso, 2018a, p.11)

O poema flagra e revela uma conversa íntima entre dois compadres. A dicção e o ponto de vista são masculinos, e isso torna evidente a partir do título e dos substantivos empregados ao longo do poema. O texto pode soar como agressivo, estranho e dissonante pela maneira que o eu-lírico grafa algumas palavras que parecem reproduzir algum sotaque e uma conversa informal, mas também pelo modo como o compadre que conduz o diálogo tece considerações acerca da esposa e da intimidade do casal.

O soneto gira em torno de uma revelação: um dos compadres, o que conduz o relato – mais uma vez acontece o arrombamento dos gêneros e traços estilísticos do épico (a narratividade) e do dramático (a presença de diálogos) aparecem com força e vigor no lírico – goza na boca de sua mulher.

Detalhes e pormenores dessa relação assimétrica são descritos sem acanhamentos. A esposa é comparada a uma puta, o que faz com o que marido não precise procurar outras putas, colocando sobre a mulher a responsabilidade acerca da fidelidade do esposo. A partir daí, inicia uma série de imagens que podem parecer, para o leitor, abjetas, imundas e não poéticas.

O compadre revela como faz para suavizar o fedor, e que o sebo faz lembrar o queijo, acentua os lábios lisos e a “língua molhadinha” da mulher, afirma que não gosta “atrás”, “só na boca”. E que tudo isso não acontece “na marra”, mas de forma natural, que não há um protesto por parte da companheira e que a mesma não se sente uma cadela por “deixar” que tudo isso aconteça.

A última estrofe do soneto é bastante reveladora, pois o marido penhora, empresta, franqueia e oferece o corpo da mulher, como se este fosse sua propriedade, para realizar os desejos do compadre. Vemos aí, para além de um carácter original e inovador do poema que implode a tradição clássica do conteúdo lírico, apesar de se erguer sobre as bases de uma estrutura clássica, tradicional que é o soneto, diversas implicações de um sujeito lírico descentrado, afetado por uma exterioridade (o fato de poder ejacular na boca de sua esposa ... e sujeito lírico tem esposa?) e que a partir daí constrói, poeticamente, uma série de atitudes e encenações problemáticas acerca de questões centrais que povoam o imaginário social: a masculinidade e a pertença do corpo feminino.

Se os “Compadres na linha” conversam sobre as intimidades dos seus corpos e as intimidades dos corpos alheios, afirmando que há um consentimento por parte da mulher, veremos no poema-resposta a seguir, também de Glauco Mattoso, a versão da esposa:

SONNETTO #4725: COMMADRES NA LINHA

Amiga, estou cansada! Seu conselho
eu peço! Que é que eu faço? Meu marido
chupar me faz aquelle pau fedido!
Tem cheiro de xixi desde o pentelho!

Não posso recusar! Sim, de joelho
eu fico... O que? Sebinho? Eu não decido
si quero ou si não quero! É prohibido
cuspir! Ou eu engulo, ou levo relho!

De língua? Sim, lambendo! Elle me obriga
a banho dar ... Sim, usa termo chulo!

Pareço puta, hem? Vamos lá, me diga!

Si goza? Claro, esporra! Sim, engulo
tudinho! Eu, felizarda? Mas... amiga!
Você? No meu logar? Ah, não! Eu pullo!
(Mattoso, 2018a, p.48)

Com as “comadres na linha”, temos uma outra versão acerca do núcleo duro da conversa entre os compadres. Diferente do relato o esposo, a esposa não se sente prazer no sexo oral com e aponta o motivo: o pau fedido, com cheiro de xixi desde o pentelho. De acordo com a voz lírica, agora feminina, ela não pode recusar aos caprichos do marido e nem decidir se quer ou não, a sua vontade não é levada em consideração, o que revela a falta de domínio sobre o próprio corpo.

Na segunda estrofe, temos uma revelação ainda mais incômoda, ela não pode cuspir o gozo do marido, sob pena de apanhar, de levar relho. Percebemos, então, que se trata de uma relação engendrada na e pela violência simbólica, sexual e corporal. A esposa também constrói uma imagem de puta para si, anteriormente construída por seu marido que, talvez, com a utilização de métodos despreziosos, lhe fez acreditar nessa possibilidade.

Ao narrar que engole o gozo do marido, a comadre do outro lado da linha a chama de felizarda e o poema sugere que a mesma gostaria de estar no lugar da comadre violentada, o que nos faz acreditar que o compadre que ouve o relato e que deseja experimentar com a comadre o que lhe foi narrado pelo compadre, tem uma esposa que gostaria/desejaria que o marido lhe fizesse algo semelhante. Quadrado amoroso? Desejos íntimos? Os últimos versos, da última estrofe, dos dois poemas apontam para uma relação de compadrio bastante singular.

O tema do gozo, na boca, povoa também, o imaginário lírico de Victor Az. Vejamos: – E agoga, o gue é gue eu fago? – Cuspa! (AZ, 2018a, p. 49).

O poema apresenta um traço de humor latente que nasce da tentativa de reprodução da fala por uma boca cheia de gozo. Diferente do compadre que obriga a esposa a engolir o sêmen, aqui há um diálogo acerca do que fazer com o gozo. É inevitável, dado o recurso utilizado pelo sujeito lírico, que o leitor reproduza os versos, sem adequá-los à norma culta, o que faz com que a experiência, ainda que superficial, da boca cheia de gozo possa ser reatualizada no momento da leitura.

O humor que atravessa o poema de Az dá lugar ao lirismo de um falo robusto que o eu poemático sente em sua garganta no poema de Lívia Natália:

POEMA

Sinto em minha garganta seu falo robusto.

Sinto

seu falo

macio

em minha boca.

E minha língua lambe sedenta

As estrelas que escapam de seu céu.

(Natália, 2018a, p. 26)

A sensação de sentir um falo robusto e macio na boca e na garganta é comparada, pelo sujeito lírico, a um poema. Decerto, a singeleza e as imagens que são construídas a partir de um motivo não paradigmático fazem com que a experiência plasmada poeticamente adquira foros de um lirismo não moralista, mas altamente comprometido com

a pedagogia das sensações, da corporeidade e do desejo. A prática do sexo oral é, para o eu-lírico, a oportunidade de tocar e de lambar as estrelas que escapam do céu-falo que, nesse caso, só se faz possível por meio da experiência lírica.

Desse modo, procuramos representar, por meio de escritas literárias periféricas, como a tensão dissonante e o efeito da anormalidade atravessam a lírica contemporânea, desestabilizando os padrões de leitura amparados em modelos clássicos e tradicionais da poesia, e como o sujeito lírico masculino e o sujeito lírico feminino se comportam diante de temas, motivos e objetos poéticos incômodos e subversivos que a modernidade e a contemporaneidade consagraram.

Referências bibliográficas

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. **Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 11, p. 165-177, 2004.

FONTOURA, Cazo; GALDINO, Daniela (org.). **Revista Organismo**. Salvador: Organismo Editora, n. 02, 2018a.

FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

PINHO, Orlando; ZÉFERE (org.). **Revista Organismo**. Salvador: Organismo Editora, n. 3, 2018b.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo; Perspectiva, 2006.

INCLUIR FONTES DOS POEMAS NAS REFERÊNCIAS

6. Tonus rompendo muros

Daniel de Oliveira Gomes

Quero que minha voz migrante ecoe/ na espera do lugar algum. (Leonardo Tonus)

Leonardo Tonus, um autor brasileiro residente em Paris, que academicamente já vem trabalhando há tempos o tema da imigração e das minorias, sai de cima do muro, artisticamente falando, com a obra *Agora vai ser assim*, lançada pela editora Nos. Para apresentar um pouco o autor, podemos começar pelo fato de ter migrado para França nos anos 80, por questões econômicas, e ser, hoje, professor na Sorbonne, tendo recebido duas condecorações pelos Ministérios da Educação e da Cultura franceses: o “*Chevalier des Palmes Académiques*” e o “*Chevalier des Arts et des Lettres*”, respectivamente em 2014 e 2015. O autor coordenou a publicação de ensaios de Samuel Rawet, pela Civilização Brasileira, em 2008, e dirige o projeto internacional “*Printemps Littéraire Brésilien*”, em Paris, o qual fundou em 2014.

Na poesia de Leonardo Tonus, destaco a tendência dialógica com a agoridade da arte de modo geral, posto que alude bastante a autores-artistas contemporâneos; a maioria deles, experimentalistas que suscitam conscientizações potentes com relação às crises humanitárias sem precedentes pelas quais passamos em escala planetária. Assim, o referencial a que faz menção é o de uma estética engajada. Dentre essas referências feitas à arte militante do contemporâneo, temos, por exemplo, as instalações do artista chinês Ai Weiwei, acompanhada em Berlim pelo poeta, e que, evidentemente, o inspira pela entonação crítica ao drama

dos refugiados. O poema Bond, por sua vez, faz alusão ao autor britânico de teatro contemporâneo, Edward Bond, mais em específico a peça *La mer*, que mescla o trágico e o cômico. “O filho de Julian” faz menção explícita ao romance “Resistência” de Julian Fuks. Um outro poema rende homenagem à Cintia Moscovich, autora da orelha do livro. Ou seja, uma vontade de correspondência, pincelada aqui e ali, da parte do poeta, com o aqui-agora.

O título da obra parece um pouco imperativo, mas me parece que faz uma remissão mais ao agora, do que ao “daqui para frente”. Tematicamente, o aqui-agora observado pelo poeta, neste “Agora vai ser assim”, tem a ver com a questão do corpo excluído, o corpo a salvar, o corpo sem salvação. O corpo individual empurrado, para fora, para dentro, para outro muro, por ordem de uma loucura social, eis um dos essenciais tópicos de Tonus. Loucura social que vem a ser a da própria ordem normativa que transforma o refúgio em refugo. É uma luta (luz poética) contra o sombrio medo do outro, o preconceito, o olhar avesso, o descaso, o egoísmo, o fascismo. Esta loucura de uma nova ordem social produzindo, cada vez mais, egóicos olhares que não reenviam, em mirada exclusiva, o corpo individual do sujeito alheio à outra terra, à sua terra de volta, mas sim, a outro mundo, a um mundo-sem-lugar (um mundo demolido, o lugar abandonado, ou mesmo a morte). O corpo anônimo, o corpo obsceno, o corpo desconcertante, o corpo do desastre, por aí circulam as suas águas. Escoa o corpo partido, que um dia partiu. Escoa uma intensidade interna, não apenas exterior. Escoa uma subjetividade confessável.

Como crítico do humano, da loucura do mundo, certo tom de universalismo estético e de burlesco em Tonus remete-me ao desarquivamento de uma crítica renascentista

ao humano que já era operada nas margens do próprio humanismo. Por exemplo, à antiga gravura de Pieter Bruegel, *Un Sabbat de Bouffons*, que ao seu modo dizia “daqui para frente vai ser assim”. O mundo (camponeses ou aristocratas) como caricatura de uma mesma festa de loucos. Nesta gravura, uma multidão de loucos, representados pelos *bouffons* que se contorcem, brigam e dançam, com esferas, instrumentos musicais, como uma multidão perdida de desencaminhados. É uma obra de meados do século XVI, também conhecida por *Festival off Fools*, mas onde o que se demonstra é a dificuldade do gesto, da hospitalidade e da cortesia. Pergunto-me se não é esta mesma dificuldade que centraliza ainda hoje a poesia de “Agora vai ser assim”, enfocando, obviamente, os tempos atuais e do porvir. Os *bouffons*, desconcertados no concerto, são esses homens que não sabem lidar com o outro, o estranho, que no final das contas é nada mais que alguém como ele mesmo, e que também quer participar do concerto. Eles vêm a ser os loucos fixados e asfixiados no coletivo, após a era medieval, obrigando uns aos outros a caminhar a qualquer lado, posto que só olham a si mesmos, incapazes de uma dança harmônica numa multidão crescente. Ante todas as oportunidades epistêmicas e científicas do mundo, lhes faltam a temperança de decidir, de operar um gesto harmônico, de se desafixarem (desasfixiarem) de seus egoísmos, suas pequenas esferas, suas morais. Alguns *bouffons*, da antiga gravura renascentista, ainda imperfectíveis, conseguem fazer uma fila de mãos dadas, mas, são julgados por outros com suas esferas nas mãos, enquanto outros ainda simplesmente lhes dão as costas ou fazem piruetas. Penso nesses *bouffons* múltiplos, no novo carnaval de desconcertados, como sendo, numa releitura poética de Tonus, duas

forças concomitantes enquadradas no espaço mundializado: uma força móvel, outra estática. Quer seja: tanto os loucos navegantes empurrados pelo mar, os refugiados, os desesperados, os incapazes de se mascararem de turistas, os que vão à procura forçosa de outro espaço; quanto sendo também os loucos que se deparam com a multidão perdida em seu espaço, e apenas julgam-na, sem quererem largar suas esferas morais, a compreender a “dança” pós-moderna, os passos de um novo conviver mundializado. No entanto, estão se beneficiando da orquestra, mas não querem lidar com as consequências, os sem-lugares, as vítimas, os “desastrados”, os desconcertados. Uma loucura dupla da alteridade na pós modernidade.

Com o crítico literário Raimundo Neto, em “Agora vai ser assim de Leonardo Tonus, e o exercício da alteridade”, lemos:

As unidades que compõem o livro insinuam temas que tratam de vidas que sofrem desastres, ao tempo que esperam que a “*palavra sem-lugar*” (pág. 86) seja morada fora do mundo, aproveitando “*cada passo, como se fosse o último/ casa hora, como se fosse a última*” como um “*infinito (re)começo*” de muitos caminhos. Os poemas escritos por Leonardo Tonus – professor de literatura na Universidade Sorbonne, de Paris e criador do *Printemps Littéraire Brésilien*, que acontece em diversos países do hemisfério Norte –, elevam-se sem compor categorias, sem sugerir que há um único caminho partindo da tristeza e nos levando à alegria, numa linha óbvia e reta, como se a vida fosse composta por dualidades assim tão práticas. Não. Os sentidos do eu poético no livro contam enfrentamentos antigos e sempre renovados, dos porões dos navios soterrando escravos no

mar a genocídios noticiados e outros tantos diários que vemos e assumimos “*horror suspenso*”. De “*um (estado) pouco alegre*” a moderações de uma esperança cantável capaz de “*brincadeiras animadas*”, os poemas de Leonardo Tonus escrevem catástrofes íntimas indissociáveis do que vemos cotidianamente: mulheres, negros, gays, nordestinos, imigrantes, judeus, discriminados, mortos, demolidos, soterrados. (Neto, 2019)

Gostaria de pensar estas catástrofes íntimas indissociáveis, de que fala Raimundo Neto, quais sejam, “mulheres, negros, gays, nordestinos, imigrantes, judeus, discriminados, mortos, demolidos, soterrados”, enfim, toda ruína de estrangeiramento, na questão do entulhamento humano, esse discurso já normalizado, sendo a loucura da nova ordem social, para Tonus. Para pensar a loucura em sua relação com a literatura, esses *bouffons* pós-modernos, vou, obviamente, a um filósofo francês que muito estudou o tema, Michel Foucault. No texto “A Linguagem Enlouquecida”, o filósofo francês já propunha a loucura como quiçá nada mais que a “estranha sintaxe de um discurso” (Foucault, 2016, p. 55), uma estranha sintaxe que não é um encontro arbitrário e irracional de palavras, mas uma linguagem em êxtase de sentidos múltiplos, capaz de fissurar a memória da razão e da Lei. Ao postular-se, aqui, foucaultianamente uma relação inata entre loucura e linguagem, estamos aproximando duas impotências do dizer, duas marginalidades do discurso: aquela marginalidade (mais trabalhada por Tonus) do imigrante, daquele que fala uma língua outra, à marginalidade mais específica do louco (a linguagem enlouquecida é uma outra língua). Uma língua outra ou uma outra língua, ambas marginalidades podem

desconcertar, afetar, a natureza do social, mas também a natureza dos nossos discursos. É a voz, o abandono, o muro derrubado, o buraco que ecoa...

Quero que minha voz migrante ecoe/ na espera do lugar algum. / Ocupar um lugar é sempre ocupar o lugar de alguém, / à sombra de nossa boa consciência,/ sufocada no lodaçal da memória/ de derrotas / e desrotas/ Abandonei a terra. A família; A casa da família./ Perdi o giz da lousa nos cascalhos banhados pelas/ ondas do mar./ Minha identidade é profunda./ Sou o ralo do mundo./ Um buraco/ Um homem-buraco/ que nada há de preencher./ Sem descendência, genealogias ou *habitus*/ sou o bastardo que transforma o horizonte/ em pontos de fuga/ sem volta. (Tonus, 2018)

Para pensar um pouco melhor a partir disso, é que trago Foucault à cena. Filósofo para quem a literatura contemporânea e a loucura têm um horizonte comum, “uma espécie de junção que é a linha dos signos” (Foucault, 2016, p. 70). Remeto ao momento quando Foucault levantava a questão dos perseguidos que escutam uma voz. E recorda a constatação clínica dessas vozes que o perseguido escuta serem emitidas por ele mesmo.

De fato, ele tem a impressão de que elas vêm do exterior, mas, na realidade, um aparelho de gravação que pode fixar à altura de sua laringe basta para provar que ele mesmo pronunciou essas vozes. (Foucault, 2016, p. 55)

Com isso, o que Foucault buscava ler era a linguagem do louco como uma linguagem do corpo, mais como uma dada transparência do que como, classicamente a víamos, uma obscuridade, pondo-a, assim, esta linguagem enlouquecida, no liame de discurso onde seria um como qualquer outro, muito embora uma linguagem mais excessiva e sobrecarregada. É sobrecarregada de sentidos e não de não-sentidos, para Foucault (tal como observo Leonardo Tonus, situando os sentidos do estranho desconcertante no espaço). Como Foucault dirá, “espécie de profusão tropical dos signos, em que todos os caminhos do mundo se confundem” (Foucault, 2016, p. 55). Foucault tentava derrubar os muros que separavam linguagem e loucura. E Tonus busca derrubar os muros se separam linguagem e migrante.

Muros
vivemos
a razão do impasse da razão
nos corpos da razão vivemos
o corpo no impasse do corpo
vivemos a razão dos impasses
vivemos o corpo dos impasses
apenas (Tonus, 2018, p. 22)

Note-se o poema acima, observe-se como mescla as palavras “razão”; “impasse” e “corpo”. A cada verso, o impasse é ponderado como algo que liga a palavra a palavra, a razão do impasse da razão, o corpo no impasse do corpo. Este é o impasse, vivemos um mundo onde os desejos e a linguagem dos corpos se sobrepõem às pretensas razões geográficas (ou razões que pro-criam muros, fronteiras, limites). Vivemos um mundo dos impasses, mas como “corpo no impasse do corpo”, somos rodeados de impasses,

acima e abaixo, “nos corpos da razão vivemos”, “vivemos a razão dos impasses”. Toda esta profusão, confusão, de palavras, como um delírio surreal entre o fato esquecido de que “apenas” “vivemos”. Vivemos mais os muros do que a vida em si, eis o impasse, o desatino crescente que esta poética acusa (e recusa). Eis o buraco.

Assim, Foucault notava outro (ou semelhante) impasse, tentando derrubar o muro da razão, também, mais especificamente, neste caso, o que separava o falar e o louco. O filósofo francês observou, então, a possibilidade de falar e a possibilidade de ser louco como concomitantes existencialidades. Além disso, Foucault queria aproximar a loucura e a razão através do “corpo”, colocando em cena o corpo do louco, do indigente, seu *corpus*. Tonus, por sua vez em seus versos, frequentemente, desliza a relação entre a linguagem e o corpo, tal como poderíamos associar ao ensinamento foucaultiano (uma potência física na linguagem enlouquecida). “Aquilo que eu chamo de poesia está no corpo” (Tonus, 2020, p. 74).

Sei que há atualmente todo um grande prestígio um pouco folclórico de literatura de hospício, da literatura de alienados. Gostaria de falar de outra coisa, dessa estranha experiência literária que faz a linguagem rodopiar sobre si mesma e descobre, no avesso de nossa tapeçaria verbal familiar, uma lei surpreendente. Essa lei, acho que poderíamos formulá-la assim: a linguagem, não é verdade que ela se aplique às coisas para traduzi-las; as coisas é que são, pelo contrário, contidas e envolvidas na linguagem como um tesouro afogado e silencioso no tumulto do mar (...) (Foucault, 2016, p. 57)

Se Foucault entendia, como também Artaud, que a sociedade disciplinar transporta em sua ordem, em seu excesso de fronteiras e exclusões, uma dada “loucura da ordem”, uma espécie de pavor persecutório que intensifica os estranhos, os loucos, os obscenos (fora de cena, que devem ficar sob controle policial nos não-lugares, nas fronteiras, ou sob controle biopolítico, nos asilos, nos hospícios, hospitais psiquiátricos, etc.), Tonus, também o faz como poeta-estrangeiro diante do enlouquecimento do *nomos* ou a Lei como absurdo da norma. O poeta também aponta para essa esquizofrenia dos muros, patologia da própria ordem social no mundo. Contrassenso que produz, em um mundo limitado por fronteiras, a sua transgressão contínua. Ele o faz após chegar ao clímax da sua carreira, escolhendo a poesia como ato de fala. É como se, subitamente, Tonus surgisse como poeta após uma pergunta íntima: “E agora, Leonardo?” (drummondiano).

Como vemos em versos do poema “Entre”, por exemplo (poema que faz a capa/contracapa de sua obra), ele vê a loucura e a obscenidade desconcertante ao seu redor, mas não se trata da afasia dos estrangeiros, dos que não assimilaram a língua outra, é, sim, a sua linguagem não ouvida, suas falas desconsideradas, suas línguas desconsideradas. Deste modo, a temperança de Tonus começa pela hospitalidade, a qual, por sua vez, “começa pela hospitalidade da língua”. O estado de temperança com aquele que pode enlouquecer nas margens, bem como, fazer enlouquecer a própria realidade entorno, começa sempre pelo acolhimento; acolher a língua do outro que nos é desconhecida e acolher em nossa língua o outro, como diria no poema “Estar-em-comum”. Trata-se de compreender o refugio como refúgio, qual a estrofe de “um corpo sobre a areia”:

No refúgio não há epifanias.
Há silêncio.
Um silêncio oco.
Um silêncio-soco dos que habitam
A espera
À espera
Da pergunta que nunca virá. (Tonus, 2020, p. 14)

O Terror advém do inominável, advém de uma opacidade das condutas sociais, de condutas pretensamente puras que delegam ao elemento exterior dito irracional, estrangeiro, forasteiro, uma obscenidade não merecida, de modo que Tonus acaba afirmando que vai “(...) apagar a opacidade das condutas sociais e privilegiar a transparência desconcertante da palavra por dentro, obscena” (Id. Ibid.). Eis a resposta para a pergunta secreta “E agora, Leonardo?”, uma resposta foucaultiana, eu diria.

A poesia em questão floresce politicamente, assim, numa intensidade consciente da loucura do social, da ordem, da fronteira, mas também de que não há poesia possível nesse sentido, porque aquilo que trata como poesia é uma impossibilidade de abordagem do corpo do outro em refúgio, em refugio. A poesia não pode transformar os muros reais que separam esses corpos; o terror dos clandestinos desembarcados; o vazio do olhar de uma perda humana; o tráfico de imigrantes na Líbia; os refugiados da Síria; os indigentes ilegais das calçadas de seu bairro; os corpos dos que não eram desejados, “corpos abandonados no caminho” (Tonus, 2018, p. 31).

A poesia de Tonus é a temperança que lida, em tempos de resistência, com o movimento, os fluxos, mas não pode, infelizmente, criar um concerto que obrigue os *Buffons* a dançarem em harmonia; não pode ela salvar os insetos do

inverno, do homem, não pode resgatar as abelhas de Ruan-
da. Não pode salvar os mendigos desconhecidos; a criança
afogada no mediterrâneo; não pode inviabilizar as guer-
ras, as travessias, as putas, os rostos anônimos, os loucos
que se arriscam a atravessar o (m)ar. Uma poesia de ética e
contra as velhas esferas morais; poesia de resistência sem
ingenuidades, como é preciso que agora seja assim.

Referências bibliográficas

AMOREIRA, Flavio Viegas, "**Leonardo Tonus, poesia social**".
jun. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2YHB2ux>. Acesso em: 07
set. 2020.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**. Sobre a Fragilidade dos la-
ços humanos. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro:
Jorge Zahar, 2004

FOUCAULT, Michel. "A Linguagem enlouquecida". *In: A Gran-
de Estrangeira. Sobre Literatura*. Tradução Fernando Scheibe,
Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

NETO, Raimundo. Agora vai ser assim de Leonardo Tonus e o
exercício da alteridade. *In: São Paulo Review*, 2019, Disponível
em: <https://bit.ly/2D68wuT>. Acesso em:

TONUS, Leonardo, A Poética de um expatriado. **Entrevista a
Mário Câmara, Jornal Rascunho, Curitiba**, ano. Disponível em:
<https://bit.ly/3b2rMGm>. Acesso em: 07 set. 2020.

TONUS, Leonardo. **Agora vai ser assim**. São Paulo: Editora
Nos, 2018.



SOBRE OS AUTORES

Organizador

Daniel de Oliveira Gomes: Pós-doutor em poesia junto à Université Paris Nanterre, CRILUS, França. Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor na pós-graduação em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). E-mail: setepratas@hotmail.com.

Autores

José Rosa dos Santos Júnior: Graduado (Licenciatura) em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz. Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Professor de Língua Portuguesa e Literaturas no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará, campus Marabá Industrial.

Laiane Lima Freitas: Mestranda em Letras - Literatura, no programa de pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí - Uespi. Graduada em Letras - Língua Portuguesa, Francesa e Respectivas Literaturas pela UFPI. E-mail: r_jr_santos@hotmail.com.

Luan Koroll

Pedro de Souza

Daniel de Oliveira Gomes (org.)

Robson José Custódio: Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Estudos da Linguagem pela UEPG. E-mail: robscustodio@gmail.com.

Tiago Barbosa Souza: Professor da Universidade Federal do Piauí - UFPI, onde leciona nas áreas de Língua Francesa e Literatura. É Graduado em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Ceará - UFC, mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Letras da mesma instituição, onde atualmente cursa doutorado. Desenvolve pesquisas sobre oralidade e performance na literatura, representações do corpo na literatura e ensino de língua francesa para mobilidade acadêmica. E-mail: tiagobs@ufpi.edu.br.



Título	Poetas em tempos de resistência: dissonâncias da periferia hoje (Coleção Literatura e Interfaces, volume 6)
Organizador	Daniel de Oliveira Gomes
Assistência Editorial	Andressa Marques Giovanna Ferreira Taís Rodrigues
Capa	Matheus de Alexandro
Projeto Gráfico	Bruno Balota
Preparação	Thaís Cezarino
Revisão	Taine Barriviera
Formato	14x21 cm
Número de Páginas	136
Tipografia	Adobe Garamond
Papel	Alta Alvura Alcalino 75g/m ²
1ª Edição	Fevereiro de 2021

Caro Leitor,
Esperamos que esta obra tenha
correspondido às suas expectativas.

Compartilhe conosco suas dúvidas e sugestões:

sac@editorialpaco.com.br

 11 98599-3876

Publique sua obra pela Paco Editorial

EDIÇÃO DE QUALIDADE, DIVULGAÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO NACIONAL



Teses e dissertações

Trabalhos relevantes que representam contribuições significativas para suas áreas temáticas.



Grupos de estudo

Resultados de estudos e discussões de grupos de pesquisas de todas as áreas temáticas.



Capítulo de livro

Livros organizados pela editora dos quais o pesquisador participa com a publicação de capítulos.




Técnicos e Profissionais

Livros para dar suporte à atuação de profissionais das mais diversas áreas.

Envie seu conteúdo para avaliação:

livros@pacoeditorial.com.br

11 4521-6315

 11 95394-0872

www.editorialpaco.com.br/publique-na-paco/

Todo mês novas chamadas são abertas:

www.editorialpaco.com.br/capitulo-de-livros/

Conheça outros títulos em
www.pacolivros.com.br

PACO  EDITORIAL

Av. Carlos Salles Block, 658
Ed. Altos do Anhangabaú – 2º Andar, Sala 21
Anhangabaú - Jundiaí-SP - 13208-100